

**Art Now Artist at  
the Rise of the New  
Millennium \  
(Taschen 25\) \((**

Edited by Uta Grosenick & Burkhard Riemschneider

# ART NOW

Artists at the Rise of the New Millennium

Künstler zu Beginn des 21. Jahrhunderts / Artistes au début du 21ème siècle



# ART NOW

**81 Artists at the Rise of the New Millennium**

81 Künstler zu Beginn des 21. Jahrhunderts — 81 Artistes au commencement du 21ème siècle

Edited by Uta Grosenick & Burkhard Riemschneider

**TASCHEN**

KÖLN LONDON LOS ANGELES MADRID PARIS TOKYO

# Contents — Inhalt — Sommaire

7	Préface	60	Maurizio Cattelan	124	Andreas Gursky
8	Vorwort	64	Joko & Dinos Chapman	128	Thomas Hirschhorn
9	Préface	68	Martin Creed	132	Damien Hirst
12	Franz Ackermann	72	John Currin	136	Carsten Höller
15	Doug Aitken	78	Tatiana Dean	140	Gary Hume
20	Darren Almond	80	Thomas Demand	144	Mike Kelley
24	Kai Althoff	84	Renske Dijkstra	148	Rachel Khaddari
28	Matthew Barney	88	Peter Dink	152	Martin Kippenberger
32	John Bock	92	Keith Edmier	156	Jeff Koons
36	Cosima von Bonin	98	Olafur Eliasson	160	Zoe Leonard
40	Candice Breitz	100	Tracey Emin	164	Atelier van Lieshout
44	Glenn Brown	104	Sylvie Fleury	168	Wen Ju Lim
48	Angela Bulloch	108	Ellen Gallagher	172	Sharon Lockhart
52	Janet Cardiff	112	Liam Gillick	176	Sarah Lucas
56	Merlin Carpenter	116	Felix Gonzalez Torres	180	Michel Majerus
		120	Douglas Gordon	184	Paul McCarthy

188 Jonathan Meese  
192 Monika Marz  
196 Sarah Morris  
200 Vik Muniz  
204 Takashi Murakami  
208 Yoshitomo Nara  
212 Shirin Neshat  
216 Ernesto Neto  
220 Manuel Ocampo  
224 Albert Oehlen  
228 Chris Ofili  
232 Gabriel Orozco  
236 Laura Owens  
240 Jorge Pardo  
244 Manfred Pernice  
248 Elizabeth Peyton

252 Richard Phillips  
256 Neo Rauch  
260 Tobias Rehberger  
264 Jason Rhoades  
268 Daniel Richter  
272 Pipilotti Rist  
276 Ugo Rondinone  
280 Thomas Ruff  
284 Gregor Schneider  
288 Cindy Sherman  
292 Andreas Slominski  
296 Simon Starling  
300 Thomas Struth  
304 Fiona Tan  
308 Wolfgang Tillmans  
312 Rirkrit Tiravanija

316 Luc Tuymans  
320 Jeff Wall  
324 Franz West  
328 Pae White  
332 Andrea Zittel

336 Glossary — Glossar — Glossaire  
348 Photo Credits — Fotoanachweis  
— Crédits photographiques  
350 Biographical Notes on the  
authors — Kurzbiografien der  
Autoren — Les auteurs en bref  
352 Imprint — Impressum —  
Imprint

# Preface — Vorwort — Préface

ART NOW, whose publication follows that of ART AT THE TURN OF THE MILLENNIUM, presents the work of young artists of the early 21st century.

The result is a comprehensive handbook for all art enthusiasts — both connoisseurs and laypersons alike — who are interested in the development of contemporary art over the past ten years. It contains more than 500 illustrations of the work of 81 artists from the fields of painting, photography, film and video, sculpture, performance art, and installation, which are accompanied by short, concise texts. The artists presented here are by no means now discoveries or newcomers. They have all already had their work displayed in so-called exhibitions at major art institutions and museums, have taken part in important group exhibitions, and are represented by commercial galleries. The "trends" that can be discerned from the following pages are therefore in no sense inventions of our own, but rather constitute an accurate observation of a lively scene featuring such varied figures as artists, exhibitors, curators, art critics, publicists, art dealers, gallery owners, art buyers, collectors, as well as their platforms, such as art academies, studios, art associations, museums, public collections, art magazines, catalogues, galleries, art fairs, and private collections.

Even though our attention continues to be focused on the Western (art) world, we do take account of the increasing internationalization of the art scene. Asian, African and South American artists in ART NOW embrace visions that are oriented towards European and North American art. At the same time, we cannot emphasize too much that our subjective selection is taken from a far larger number of young and promising, successful and existing artists.

We devote four pages each to a total of 81 artists, with typical examples of their latest work. The informative elements — such as the alphabetical arrangement of the artists, brief descriptions of the works written by ten authors from the United States, Germany, Denmark, and Poland, illustrations of the artists' most important works, portraits of the artists, lists of their most important exhibitions and accompanying publications, along with statements by the artists themselves — provide insight, in compact form, into today's art scene. In addition, the glossary explains terms that frequently appear in the individual texts or in the discussion of contemporary art.

All this makes ART NOW not only an indispensable reference work, but also a stimulating illustrated volume and an interesting art guide. It is no less entertaining than it is informative for those who wish to confront the issues raised by young art.

Uta Grosenick and Burkhard Riemschneider

We would like to thank everyone who helped bring this book to fruition, first and foremost the artists, the galleries representing their work, and the photographers who have documented their work.

Thanks also to the authors of the texts and glossary: Kirsty Bell, Ariane Bayn, Frank Frangenberg, Barbara Hess, Gregor Jansen, Anke Kemper, Lars Borg Larsen, Nina Möhlmann, Rainer Stange, Beethella Steiner and Adam Szymczyk.

We are grateful to associate editor Sabine Biedmann, the designers Andy Ditzl and Birgit Heber, Ute Wachendorf of the production department, and Kethwin Nurr for her support.

Our warmest thanks also go to the publisher Benedikt Taschen for his enormous enthusiasm throughout the whole creative process.



# Preface — Vorwort — Préface

Mit ART NOW legen wir nach dem Erscheinen von ART AT THE TURN OF THE MILLENNIUM wieder ein Buch vor, in dem junge Künstlerinnen und Künstler zu Beginn des 21. Jahrhunderts präsentiert werden.

Herausgekommen ist ein uneingeschränktes Handbuch für jeden Kunstfreund – ob Kenner oder Einsteiger – der sich für die Entwicklung der zeitgenössischen Kunst der letzten zehn Jahre interessiert. Zu sehen sind über 600 Abbildungen von Arbeiten von 81 Künstlerinnen aus den Bereichen Malerei, Fotografie sowie Film- und Videokunst, Bildhauerei, Performance und Installationkunst, begleitet von kurzen einprägnanten Texten. Bei den vorgestellten Künstlerinnen handelt es sich keineswegs um „Neuentdeckungen“ oder Newcomer. Alle Künstler sind bereits mit Einzelausstellungen in bedeutenden Kunstinstitutionen und Museen gezeigt worden, haben an großen, wichtigen Gruppenausstellungen teilgenommen und werden von professionellen Galerien vertreten. Die „Trends“, die man aus den folgenden Seiten herauslesen kann, sind also keinesfalls von uns kritisiert, sondern stellen nur die gesamte Beobachtung dieser vielen Szenen dar, die sich aus so unterschiedlichen Personen wie: Kunstschaffenden/Künstler, Kunstaussteller/Konkret, Kunstkritiker/Publizist, Kunstverkäufer/Galerist, Kunstkäufer/Sammler als auch ihren Plattformen wie Kunstkadern, Ateliers, Kunstvereinen, Museen, öffentlichen Sammlungen, Kunstzeitschrift, Katalog, Galerie, Kunstmesse, Privat Sammlung usw. zusammensetzen.

AUCH WENN unser Hauptaugenmerk nach wie vor der westlichen (Kunst-)Welt gilt, tragen wir der zunehmenden Internationalisierung der Kunstszene Rechnung. Anstatt, die westliche und südamerikanische Künstlerinnen und Künstler in ART NOW erweitern, den Fokus auf Europa und Nordamerika zu setzen, können wir nicht aufhören zu betonen, dass unsere subjektive Auswahl aus einer weit größeren Anzahl von jungen und vielversprechenden, erfolgreichen und spannenden Künstlerinnen und Künstlern stammt.

Insgesamt stellen wir 81 Künstlerinnen und Künstler auf je vier Seiten mit exemplarischen Delapies in ihrer jüngsten Produktion vor. Die informativen Elemente – wie die alphabetische Reihenfolge der Künstlerinnen und Künstler, kurze Texte zum Werk, die von zehn Autorinnen und Autoren aus den Vereinigten Staaten, aus Deutschland, Dänemark und Polen verfasst wurden, Abbildungen der bedeutendsten Arbeiten der Künstlerinnen und Künstler sowie ihrer Porträts, Nennung ihrer wichtigsten Ausstellungen und der über sie erschienenen Publikationen sowie ein eigenes Statement – geben einen kompakten Einblick in die aktuelle Kunstszene. Das Glossar erklärt zusätzlich viele spezifische Begriffe, die in den Texten oder in der Diskussion um zeitgenössische Kunst immer wieder auftauchen.

Damit ist ART NOW unverzichtbares Nachschlagewerk, anregender Bildwortschatz und interessanter Kunstguide zugleich; ebenso unterhaltsam und informativ für alle, die sich mit junger Kunst auseinandersetzen wollen.

Uta Grosenick und Burkhard Riemschneider

Bedanken möchten wir uns bei allen, die am Zustandekommen dieses Buches mitgewirkt haben, zuerst bei den Künstlerinnen und Künstlern, den Galeristen, die ihr Werk repräsentieren, sowie den Fotografinnen und Fotografen, die diese Arbeiten dokumentiert haben. Bei den Autorinnen und Autoren der Texte und des Glossars Kirsty Bell, Anne Blynn, Frank Fromberg, Barbara Hees, Gregor Jansen, Anke Kämpke, Lars Bang Larsen, Nina Möntmann, Reimar Stenge, Rachelle Steiner und Adam Szymczyk. Außerdem sind wir der Ko-Lektorin Sabine Biehnann, dem Designer Andy Die und Birgit Rober, der Herstellerin Uta Wachendorf sowie Kathrin Muir für ihre freundliche Unterstützung zu großem Dank verpflichtet. Herzlichen Dank sagen möchten wir auch dem Verleger Benedikt Taschen, der das Entstehen der Publikation mit enormem Enthusiasmus begleitet hat.

Avec ART NOW nous proposons, après la parution de ART AT THE TURN OF THE MILLENNIUM, un nouveau livre dans lequel sont présentés de jeunes artistes du début du 21<sup>ème</sup> siècle.

Cet ouvrage volumineux, destiné à tous les amateurs d'art – qu'il s'agisse d'experts ou de débutants en la matière – a été publié. Il traite de l'évolution de l'art contemporain sur les dix dernières années. On y trouve plus de 500 représentations de l'œuvre réalisée par 81 artistes issus des domaines suivants : peinture, photographie ainsi qu'art cinématographique, vidéo, sculpture, performance et installation. Elles sont accompagnées de textes courts, faciles à comprendre. Les artistes présentés ne sont en aucun cas des « nouvelles révélations » ou « Newcomers », car les artistes ont déjà été présentés à l'occasion d'expositions individuelles au sein d'instituts ou de musées d'art réputés. Ils ont participé à de nombreuses expositions de groupe et sont représentés par des galeries professionnelles. Les tendances qui se dégagent de la lecture des pages suivantes ne vont de soi, ni nullement les produits de notre création, mais découlent de l'observation approfondie de la scène artistique, qui se compose de personnes aussi diverses que le collectionneur d'art naïf, l'exposant d'art et curateur, la critique d'art publiciste, le vendeur d'art, le propriétaire de galerie d'art, l'acheteur collectionneur d'art, les lieux d'exposition, tels que l'école des beaux-arts, l'atelier, la société d'artistes d'art, le musée, les collections publiques, la revue d'art, le catalogue, la galerie, le salon, la collection privée.

Ben que notre attention principale se porte sur le monde artistique occidental, nous tenons compte de l'internationalisation croissante de ce secteur. Des artistes asiatiques, africains et sud-américains de ART NOW élargissent le champ visuel souvent fixé sur l'Europe et l'Amérique du Nord. Ainsi, nous ne pouvons pas ne pas souligner que notre choix, subjectif, s'est fait à partir d'un bien plus grand nombre de jeunes artistes hommes et femmes, prometteurs, talentueux et captivants.

81 artistes sont présentés ici, chacun sur 4 pages avec des exemples significatifs de ses plus récentes productions. Les éléments d'information – comme l'adresse officielle des artistes, des textes succincts sur l'œuvre rédigés par 10 auteurs des États-Unis, d'Allemagne, du Danemark, de Pologne, des reproductions des principaux travaux des artistes, ainsi que leurs portraits, la mention de leurs principales expositions ainsi que les publications parues à leur sujet, et une déclaration de leur part – donnent un aperçu dense de la scène artistique actuelle. De plus, le glossaire clarifie un bon nombre de notions spécifiques que l'on trouve souvent dans les textes ou les débats relatifs à l'art contemporain.

Ainsi ART NOW constitue à la fois un ouvrage de référence indispensable, un livre d'album dynastique et un guide artistique personnel. Pour tous ceux qui veulent aborder un art jeune tout aussi amusant qu'informatif.

Uta Grosenick et Burkhard Riemschneider

Nous souhaitons adresser ici nos remerciements à tous ceux qui ont contribué à la réalisation de ce livre, en tout premier lieu aux artistes, aux galeries qui défontent leurs œuvres et aux photographes qui les ont documentées.

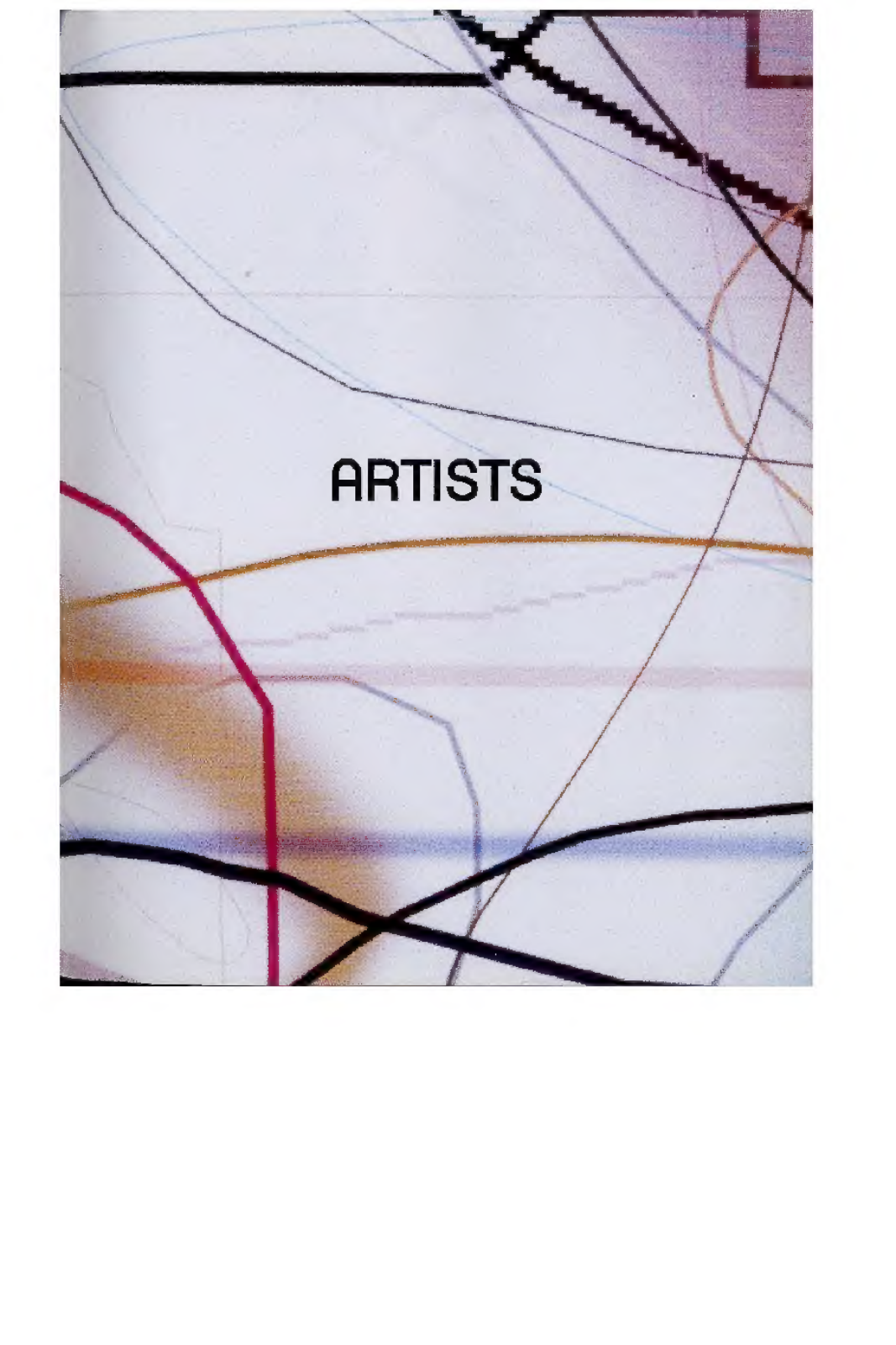
Ensuite, aux auteurs des textes et du glossaire : Kirsty Bell, Ariane Bays, Frank Fringsen, Barbara Hess, Gregor Jansen, Anke Kemps, Lars Bang Larsen, Nina Mönemann, Rainer Stange, Roschelle Steiner et Adam Szymczyk.

Nous tenons aussi à remercier particulièrement la co-lectrice Sabine Bleßmann, les designers Andy Diehl et Birgit Reber, Uta Wachendorf pour la production des illustrations, ainsi que Kathrin Munz pour son aimable soutien.

Enfin, nous remercions chaleureusement l'éditeur Benedikt Taschen, qui a accompagné ce projet de son indéfectible enthousiasme.







**ARTISTS**







1. *Reckland*, 2011, aktuell in einer Ausstellung in der Kunsthalle Hamburg, 85x85 cm  
 2. *BB (Barbecue with the Duke)*, 2009, Öl auf Leinwand, 100 x 100 cm

3. *Interventionen: Merz & Co. Das Haus der Kunst*, 2003, Installation, Hamburg  
 4. *Helicopter 196*, 2010, Installation, Ausstellung New Worker Art Center, New York

Wenn ich Kunst mache, überlagern die gesellschaftlichen und politischen Fragestellungen mit meinem Interesse, bestimmte Erfahrungen zu vermitteln.

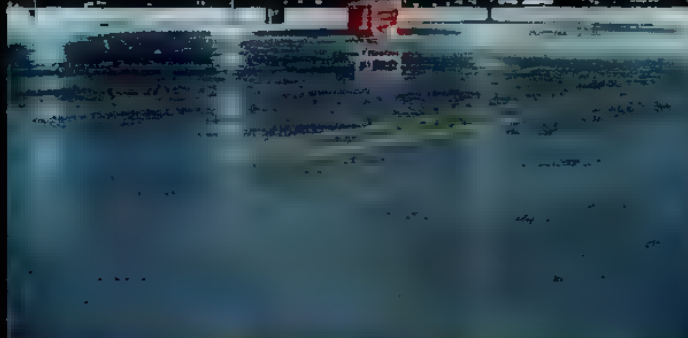
Quand je réalise des œuvres, questionnements sociaux et politiques se retrouvent avec l'intérêt que j'éprouve à transmettre certaines expériences.

**"When I make art, social and political questions overlap with my interest in communicating certain experiences."**









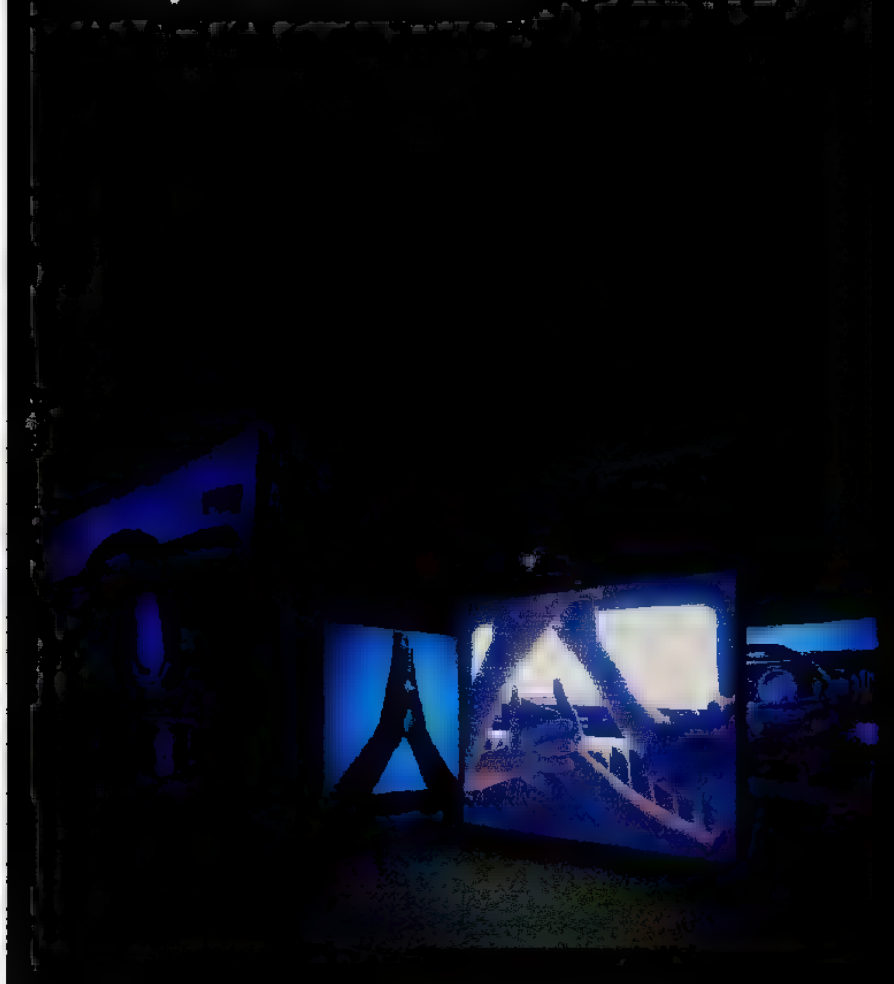
Electric earth, 1994 production stills

Zeit in Neil Barths' Arbeit steht & poppraktisch, installationen, galerie Hausen & Wirth & Presenthubet, Zurich

Zeit nicht reden als Frage: Wie kann ich die Zeit gewissermaßen steuern, dehnen oder expandieren (broad, das heißt ihre enge Form ausdehnen)?

La question que je me pose est... comment faire en sorte que le temps se replie sur lui-même ou s'élargisse, afin qu'il ne s'écoule plus sous cette forme étroite.

**"The question for me is how can I make time somehow collapse or expand, so it no longer unfolds in this one narrow form."**





# Darren Almond

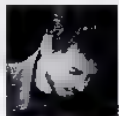
1971 born in Wigan, lives and works in London, UK

Darren Almond's work focuses on the passage, duration and experience of time. He considers the paradox that a length of time passes slowly or quickly depending on the circumstances in which you find yourself. He is also concerned in the difference between dialogue and digital representations of time or those that demonstrate measurable quantities versus those that are symbolic representations. In *A Real Time Piece*, 2006, Almond created a live video-link from his studio in West London to an alternative exhibition space and presented a 24-hour projection of his empty studio. The image portrayed the passage of time through the sound of a clock and changes in light quality in the room. Almond's *Tuesday 1440 Minutes*, 1997, a grid of photographs documenting 24 hours on a particular Tuesday developed out of *A Real Time Piece*. In his studio, the photos reveal every minute of the day's duration. Also related is *H.M.P. Pentonville 1997* in which Almond set up a live video link from an empty cell in London's Pentonville Prison to the Institute of Contemporary Arts in London. This piece emphasises the slow passage of time in prison, endurance and in turn it makes prisoners out of his viewers. The relationship between time and space is similarly in the forefront of *Meantime*, 2000, a giant LED clock constructed in a 10-metre shipping container. The clock sailed from London to New York with the container for six days during which time it was connected to a global tracking satellite displaying Greenwich Mean Time. The piece serves as a representation of the passage of time and movement through space.

Darren Almond beschäftigt sich in seiner Arbeit mit dem Verstandesbild der Dauer und der Erfahrung von Zeit. So interessiert ihn das Paradox, dass eine Zeiteinheit je nach der umgebenen schneller oder langsamer vergeht. Ferner beschäftigen ihn die Unterschiede zwischen analogen und digitaler beziehungsweise quantitativen und symbolischen Repräsentationen der Zeit. So hat Almond für *A Real Time Piece*, 1996 zwischen seinem Atelier in West London und einem alternativen Ausstellungsort in einer direkt umliegend geschalteten und 24 Stunden lang als Ansichtsspielraum London übertrug. Das verzeichnet mit Zeit und Zeit durch das Fahren eines Bildes, die Zeit und den wachsenden Raum spürbar gemacht. Aus *A Real Time Piece* ging im folgenden Jahr *Tuesday 1440 Minutes*, 1997 hervor, ein Fotoeinsatz der die 24 Stunden eines beliebigen Tages widerspiegelt. Die in Almonds Atelier aufgenommenen Fotos dokumentieren die Dauer des Tages von Minute zu Minute. Ganz ähnlich strukturiert war auch *H.M.P. Pentonville*, 1997. Für das Almond eine direkte Videoverbindung zwischen einer leeren Zelle in Londoner Pentonville Gefängnis und dem Institute of Contemporary Arts ebenfalls in London, schickte. In dieser Arbeit ist das langsame Verstreichen der Zeit dokumentiert wie Gefangenenessen es empfinden mögen zugleich fñhrt auch die Zuschauer in die Situation vor. Hñt Ingen verster. Die Beziehung zwischen Zeit und Raum steht auch im Mittelpunkt der Arbeit *Meantime*, 2000, habe hat Almond eine riesige LED-Uhr in einen 9 Meter langen Container eingebaut, welcher über mit dem Container samt der Uhr in die über Ozean transportiert. Die Uhrzeit in diesem Container wurde auf einem Satelliten in sechs Tagen von London nach New York gerast. Die Arbeit dokumentiert somit das Verstreichen der Zeit und die Fortbewegung im Raum.

Darren Almond travaille sur le passage, la durée et l'expérience du temps. Il analyse le paradoxe du fait qu'un moment passe lentement ou rapidement selon les circonstances dans lesquelles on se trouve. Il s'intéresse également aux différences entre les représentations analogiques et numériques du temps – ou encore entre celles faisant état de quantités mesurables et celles qui consistent en représentations symboliques. Dans *A Real Time Piece*, 1996, Almond a établi une liaison vidéo en direct avec un lieu d'exposition alternatif et a présenté une composition vidéo montrant une projection de 24 heures de son atelier vide. L'image vidéo documentait le passage du temps par le son d'une pendule et les changements de la qualité de la lumière dans la pièce. *A Real Time Piece* a ensuite débouché sur *Tuesday 1440 Minutes*, 1997, un montage de photographies documentant 24 heures d'un certain mardi. Prises dans son atelier, les clichés montraient chaque minute du déroulement de la journée. Plus tard, dans l'ouvrage intitulé *H.M.P. Pentonville*, 1997, Almond a établi une liaison vidéo entre une cellule vide de la prison londonienne de Pentonville et l'Institut de l'art contemporain de Londres. Cette œuvre mettrait également en relation le passage du temps ressenti par les détenus et en retour, faisait des spectateurs des prisonniers du temps. Cette relation entre temps et espace a été au cœur de *Meantime*, 2000, une horloge géante à cristaux liquides construite dans un conteneur d'environ 9 mètres. L'œuvre a ensuite fait la traversée de l'océan à bord du conteneur entre Londres et New York pendant six jours tout en étant reliée à un satellite de suivi. L'œuvre sert ainsi à documenter le passage du temps et du mouvement à travers l'espace.

Fig. 5



## SELECTED EXHIBITIONS +

1997

2000

2001

2001

## SELECTED BIBLIOGRAPHY +

2006

2006

2006

2006



- 2 Bus Stop, 1955. 4 minimum glass, 2 base numbers, each 800 x 3.03 x 7.20 m  
photo view Galerie Max Hatzler Berlin

Wir wissen von ihm immer noch nicht ganz, warum er sich für die Arbeit, die Abteilungen nicht mehr kennt. Das scheint jedoch biologische oder ganzliche Prozesse, also Gefühle zu sein."

4. Mine, 2001. Two par video installation with sound DVD, 30 min.  
Installation view, F.Walk Artspace, New York, NY, 2001. Photo: M. B. Smith

« Nous devons accepter un angle "nouveau" dans nos politiques, qui ne se limite pas à l'écologie, mais qui inclut également la médecine. Cela exclut les processus biologiques et organiques. Par conséquent »

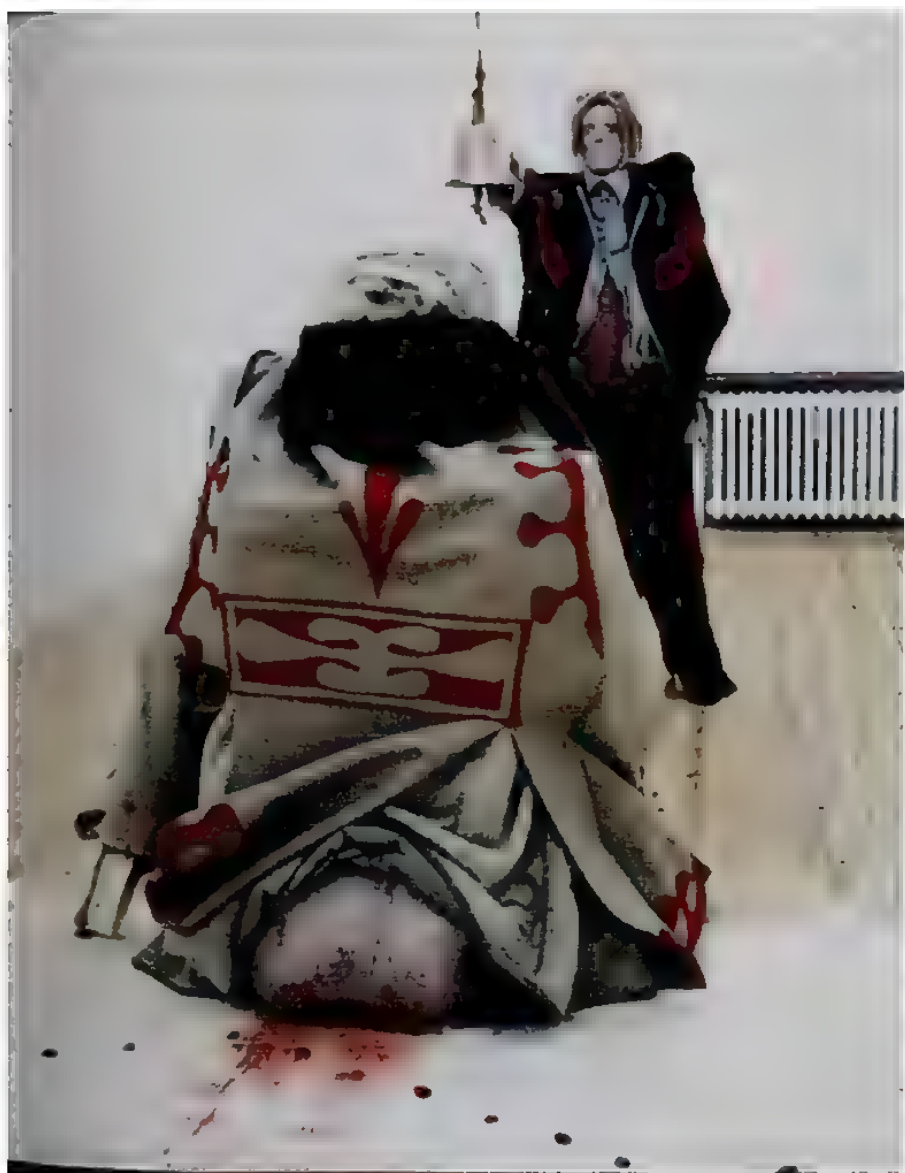
"We have adopted the language of binary terms. With binary there is only a YES and a NO and no inbetween state. This excludes biological and organic processes: emotion."





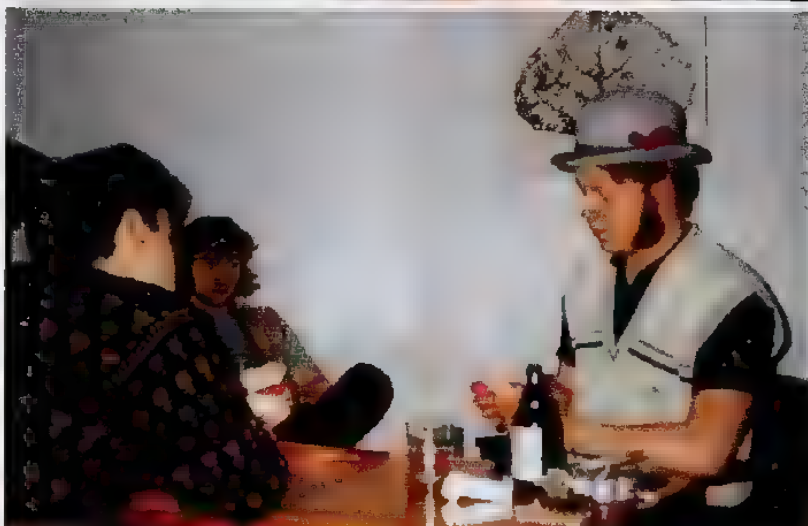
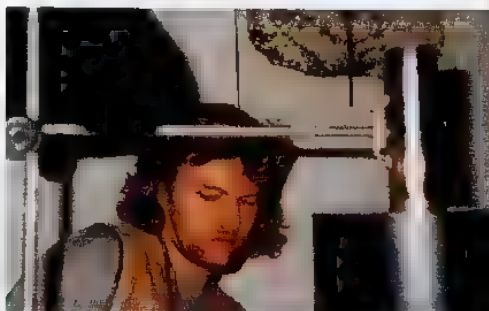
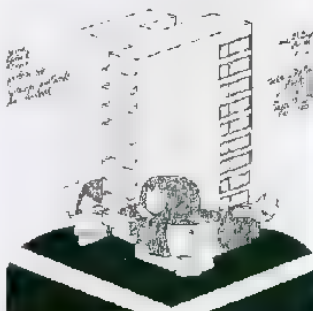






1. *Sigmar aus Großmarnebach*, 2003, mixed media on wood and stone  
 2. *Seine Park und Silber perouse für Grenzen im Paradies der Neustadt*  
 1994, performance, a live action sculpture and stage

3. *Ohne Titel*, 2001, from the series *Impulse*, epoxy resin, steel, 70 x 64 cm  
 4. *Ohne Titel*, 1998, crayon and pencil on paper, 55 x 47 cm





1987 born in San Francisco, CA, lives and works in New York, NY, USA

Work of Matthew Barney's lavish sculpture and film work choose form and material to costume character and emotion. A part of a code that constitutes an intricately imagined parallel world. In his early work, Barney explored himself as a deity of physical and transcendence such as creating the walls and ceiling of a gallery, naked, *Blind Parthenon*, 1989, exploring themes of gender, identity and athleticism which remain central to his work. Since 1994, Barney has been absorbed in the CREMASTER series, a five-part drama of Wagnerian proportions. Each part comprises a film, a group of objects and a book of still images and has a specific symbolic setting which defines its atmosphere, theme, appearance and content. Although there is little dialogue, the films have a narrative structure in which Barney plays the central protagonist with a supporting cast of ambiguously gendered figures. Busby Berkeley-style chorus girls or horse-riding cowboy. Each film is packed with obscure symbols and actions which suggest sexual reproduction while shrouding it in mystery. The work is named after the Cremaster muscle, which controls the raising and lowering of the testicles and is also responsible for the descent of the reproductive organs of the foetus. As such, it can be read as an elaborate allegory about the process of sexual differentiation, but this reading is obscured by the resuscitation of other references in each work: draw from local culture, recent popular history or Barney's own personal history to create a multi-layered mythological narrative with its own unique heroes, symbols and rituals.

Jedes Detail in den opulenten Skulpturen und Filmen von Matthew Barney – von Farbe, Form und Material bis hin den Kostümen, der Figurenzeichnung oder dem Schauspiel – ist bewusst Teil eines Codes, der eine komplex angelegte Parallelwelt konstruiert. In seinem Frühwerk unterzog Barney sich der körperlichen Strapazen, die Wände und die Decke einer Galerie nackt zu sehen (Blind Parthenon, 1989), dabei die Themen der Geschlechteridentität und des Körperbaus ausstrahlend, die bis heute ein Mittelpunkt seiner Arbeit stehen. Seit 1994 beschäftigt sich Barney vor allem mit seinem CREMASTER-Zyklus, einem fünf-teiligen Drama von wagnerischen Dimensionen. Jede dieser Arbeiten besteht aus einem Film, einer Gruppe von Objekten sowie einer Buch mit Stillbildern und hat ein spezifisches symbolisch aufgearbeitetes Umfeld, das ihre Atmosphäre, ihr materielles Erscheinungsbild und ihren Gehalt definiert. Auch wenn es im Grunde kaum Dialoge haben, kommt Barney in ihren Szenen ins Spiel, die Hauptrollen spielen geschlechtlich unbestimmte Figuren. In Busby-Berkeley-Motiven erscheinen Chormädchen oder auch berittene Cowboys. Jede der Filme verweist mit einer Vielzahl visueller Symbole und Handlungen auf die sexuelle Fortpflanzung und umgibt sie zugleich mit einem Geheimnis. Referenz auf den Zyklus nach den Krebsteilen, denen die des Weibchens und Abgesehen der Hoden ermöglichen die Ausstrahlung der männlichen Geschlechtsorgane im Embryo basieren. So gesehen lässt sich der Zyklus auch als subtile Allegorie auf den Prozess der sexuellen Differenzierung deuten. Diese Lesart wird in späteren Filmen durch eine Vielzahl weiterer Verweise relativiert, die Barney verschledenen Kulturen der letzten Populär-Geschichte und seiner persönlichen Biographie entnimmt. Auf diese Weise erschafft er eine vielschichtige mythologische Erzählung mit ganz eigenen Helden, Symbolen und Ritualen.

Les moindres détails des somptueux films et sculptures de Matthew Barney – de la couleur des formes et des matériaux aux costumes des personnages et aux poses – font partie d'un code qui construit un monde parallèle imaginaire et complexe. Dans ses premières œuvres, Barney se soumettait à des épreuves d'endurance physique, telle qu'exposer, nu, une galerie entièrement nue (*Blind Parthenon*, 1989), explorant les thèmes de l'identité sexuelle et de l'athlétisme qui restent au cœur de son travail. Depuis 1994, Barney a été absorbé par sa série *CREMASTER*, une dramatique en cinq parties aux proportions wagnériennes. Chaque partie comprend un film, un groupe d'objets, un livre de photographies et dispose d'un décor symbolique spécifique qui définit son atmosphère, son aspect formel et son contenu. Bien qu'il y ait peu de dialogues, les films ont une structure narrative où Barney joue le rôle principal entouré d'une cast d'acteurs aux genres indéterminés. Dans les films, Barney apparaît avec des choristes de style Busby Berkeley, des cow-boys à cheval ou d'autres personnages. Chaque film est rempli de symboles et d'actions obscures qui suggèrent la reproduction sexuelle tout en la rendant mystérieuse. L'œuvre se nomme d'après le muscle du testicule, qui contrôle la levée et la descente des testicules et est également responsable de la descente des organes reproducteurs du fœtus. En tant que tel, on peut y voir une allégorie sur la différenciation sexuelle. Mais cette lecture peut obscurcir par l'accumulation d'autres références dans l'œuvre, puisées dans la culture locale, l'histoire populaire récente ou l'histoire personnelle de Barney lui-même, pour former un récit mythologique à couches multiples avec ses propres héros, symboles et rituels.



#### SELECTED EXHIBITIONS +

2004

1997

1994

1991

1989

1987

1985

1983

1981

1979

1977

1975

1973

1971

1969

1967

1965

1963

1961

1959

1957

1955

1953

1951

1949

1947

1945

1943

1941

1939

1937

1935

1933

1931

1929

1927

1925

1923

1921

1919

1917

1915

1913

1911

1909

1907

1905

1903

1901

1899

1897

1895

1893

1891

1889

1887

1885

1883

1881

1879

1877

1875

1873

1871

1869

1867

1865

1863

1861

1859

1857

1855

1853

1851

1849

1847

1845

1843

1841

1839

1837

1835

1833

1831

1829

1827

1825

1823

1821

1819

1817

1815

1813

1811

1809

1807

1805

1803

1801

1799

1797

1795

1793

1791

1789

1787

1785

1783

1781

1779

1777

1775

1773

1771

1769

1767

1765

1763

1761

1759

1757

1755

1753

1751

1749

1747

1745

1743

1741

1739

1737

1735

1733

1731

1729

1727

1725

1723

1721

1719

1717

1715

1713

1711

1709

1707

1705

1703

1701

1699

1697

1695

1693

1691

1689

1687

1685

1683

1681

1679

1677

1675

1673

1671

1669

1667

1665

1663

1661

1659

1657

1655

1653

1651

1649

1647

1645

1643

1641

1639

1637

1635

1633

1631

1629

1627

1625

1623

1621

1619

1617

1615

1613

1611

1609

1607

1605

1603

1601

1599

1597

1595

1593

1591

1589

1587

1585

1583

1581

1579

1577

1575

1573

1571

1569

1567

1565

1563

1561

1559

1557

1555

1553

1551

1549

1547

1545

1543

1541

1539

1537

1535

1533

1531

1529

1527

1525

1523

1521

1519

1517

1515

1513

1511

1509

1507

1505

1503

1501

1499

1497

1495

1493

1491

1489

1487





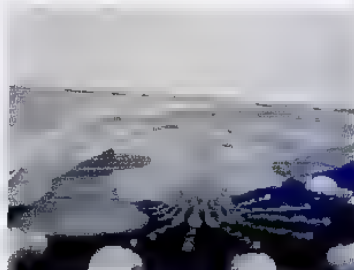
- CREMASTER 2: The Drone's Expedition, 1993, mixed media sculpture installation including 35 mm film transferred from Hi8V, 12 u.v. lights and 5 drawings in acrylic frame
- 2 CREMASTER 1: Goodyear Field, 1998, mixed media installation  
1997, A23 x 601 cm, 11 m

*Mit anderen Worten: Ich habe nicht borderschmeißend, sondern ich erdeich nur die Dinge in eine, die in all dem Möglichkeiten auszufragen ihre Außenan-Gewisse zu in London*

- 3 CREMASTER 4: The Isle of Men, 1994-95, mixed media installation overall 510 x 514 cm
- 4 CREMASTER 2: @naskip, 1999, in print in acrylic frame, 1 x 29 cm
- 5 CREMASTER 1: Goodyear Otorus, 1990, copper in sublimating plastic frame, 11 x 137 cm

*« un ne trouve pas que son travail soit si étrange... il n'y a pas de doute il se disloque d'aller jusqu'au bout d'une idée de l'émer lesquels pour de son amies »*

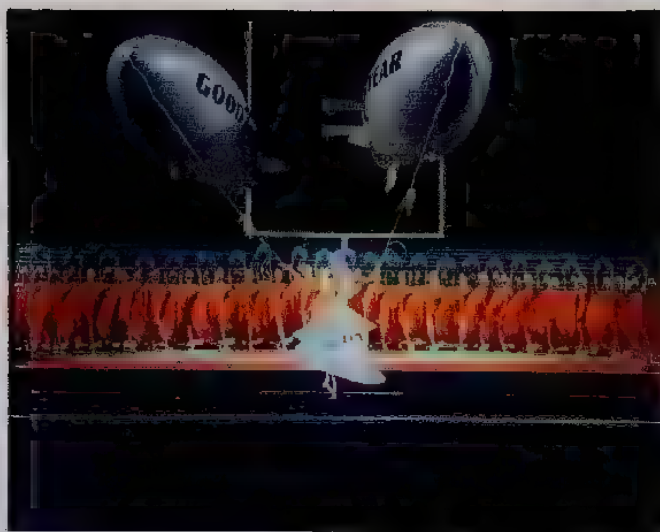
**"I don't think my work is so strange.  
It's just a matter of having the discipline to go  
the whole way with an idea,  
to stretch it as far as it can go."**



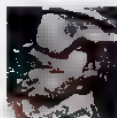
2



4

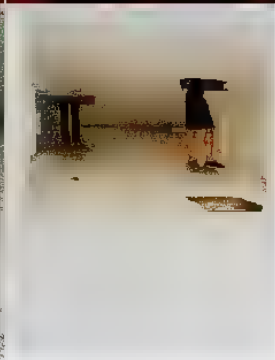
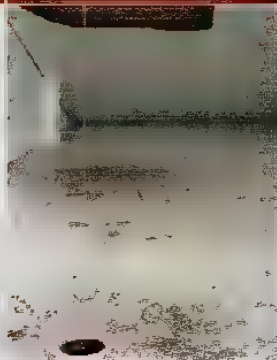
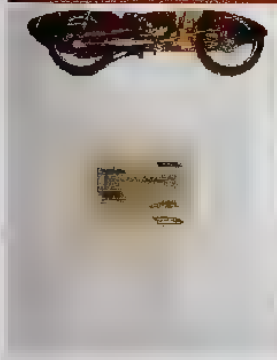
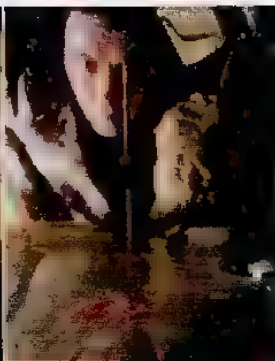
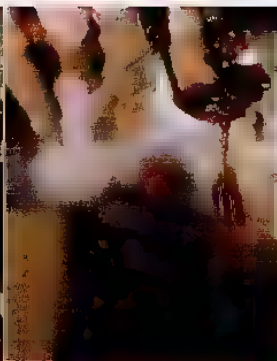


John Bock's is a rather original and a good artist in his field. He is a Jewish, albeit enigmatic, performance as Akronov, a "happy-go-lucky" They cover a wide range of genres from rustic outcountry through complex didactic plays and multi-media psycho-drama. Bock's designs, rough and ready, as well as for himself and his troupe. The Judea sets with simple proportions, if not a little tasteless, are minimalist, enormous, and make totally incongruous coexistence to know which, like the one, for example, for completely out of control, at these settings occupying large areas of space, in itself is a good idea. One has seen a "Judea" able to make use to explain the relationship between creativity and economic life. For example, he depicts himself with a "Judea" going through a series of situations of showing him, or someone out directly serious scientific experiments, some of them or himself. In the various performances staged throughout the duration of eight years of his work he gives us a lot of interesting and original things, records and shows baffling visitors. One can't think of more non-problematic happenings in the field than in the happenings of the 80s and 1990s, there is no internal logic between the play being put on completely autonomous subjects. Instead we have a tendency, sometimes not very logical, process in which the dramatic "Judean" view of the subconscious is placed under an aesthetic microscope. Bock does not refer to dramatic forms of identity, but colorful, burlesques, like *Artemisa* and *Artemisa* (the open running, 2000), an interesting insight into the motivations that drive a

[illegible][illegible]

1998 Pacific Express 40 G 300 G 11 1998 K11 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100 101 102 103 104 105 106 107 108 109 110 111 112 113 114 115 116 117 118 119 120 121 122 123 124 125 126 127 128 129 130 131 132 133 134 135 136 137 138 139 140 141 142 143 144 145 146 147 148 149 150 151 152 153 154 155 156 157 158 159 160 161 162 163 164 165 166 167 168 169 170 171 172 173 174 175 176 177 178 179 180 181 182 183 184 185 186 187 188 189 190 191 192 193 194 195 196 197 198 199 200 201 202 203 204 205 206 207 208 209 210 211 212 213 214 215 216 217 218 219 220 221 222 223 224 225 226 227 228 229 230 231 232 233 234 235 236 237 238 239 240 241 242 243 244 245 246 247 248 249 250 251 252 253 254 255 256 257 258 259 260 261 262 263 264 265 266 267 268 269 270 271 272 273 274 275 276 277 278 279 280 281 282 283 284 285 286 287 288 289 290 291 292 293 294 295 296 297 298 299 300 301 302 303 304 305 306 307 308 309 310 311 312 313 314 315 316 317 318 319 320 321 322 323 324 325 326 327 328 329 330 331 332 333 334 335 336 337 338 339 340 341 342 343 344 345 346 347 348 349 350 351 352 353 354 355 356 357 358 359 360 361 362 363 364 365 366 367 368 369 370 371 372 373 374 375 376 377 378 379 380 381 382 383 384 385 386 387 388 389 390 391 392 393 394 395 396 397 398 399 400 401 402 403 404 405 406 407 408 409 410 411 412 413 414 415 416 417 418 419 420 421 422 423 424 425 426 427 428 429 430 431 432 433 434 435 436 437 438 439 440 441 442 443 444 445 446 447 448 449 450 451 452 453 454 455 456 457 458 459 460 461 462 463 464 465 466 467 468 469 470 471 472 473 474 475 476 477 478 479 480 481 482 483 484 485 486 487 488 489 490 491 492 493 494 495 496 497 498 499 500 501 502 503 504 505 506 507 508 509 510 511 512 513 514 515 516 517 518 519 520 521 522 523 524 525 526 527 528 529 530 531 532 533 534 535 536 537 538 539 540 541 542 543 544 545 546 547 548 549 550 551 552 553 554 555 556 557 558 559 560 561 562 563 564 565 566 567 568 569 570 571 572 573 574 575 576 577 578 579 580 581 582 583 584 585 586 587 588 589 590 591 592 593 594 595 596 597 598 599 600 601 602 603 604 605 606 607 608 609 610 611 612 613 614 615 616 617 618 619 620 621 622 623 624 625 626 627 628 629 630 631 632 633 634 635 636 637 638 639 640 641 642 643 644 645 646 647 648 649 650 651 652 653 654 655 656 657 658 659 660 661 662 663 664 665 666 667 668 669 670 671 672 673 674 675 676 677 678 679 680 681 682 683 684 685 686 687 688 689 690 691 692 693 694 695 696 697 698 699 700 701 702 703 704 705 706 707 708 709 710 711 712 713 714 715 716 717 718 719 720 721 722 723 724 725 726 727 728 729 730 731 732 733 734 735 736 737 738 739 740 741 742 743 744 745 746 747 748 749 750 751 752 753 754 755 756 757 758 759 760 761 762 763 764 765 766 767 768 769 770 771 772 773 774 775 776 777 778 779 780 781 782 783 784 785 786 787 788 789 790 791 792 793 794 795 796 797 798 799 800 801 802 803 804 805 806 807 808 809 810 811 812 813 814 815 816 817 818 819 820 821 822 823 824 825 826 827 828 829 830 831 832 833 834 835 836 837 838 839 840 841 842 843 844 845 846 847 848 849 850 851 852 853 854 855 856 857 858 859 860 861 862 863 864 865 866 867 868 869 870 871 872 873 874 875 876 877 878 879 880 881 882 883 884 885 886 887 888 889 890 891 892 893 894 895 896 897 898 899 900 901 902 903 904 905 906 907 908 909 910 911 912 913 914 915 916 917 918 919 920 921 922 923 924 925 926 927 928 929 930 931 932 933 934 935 936 937 938 939 940 941 942 943 944 945 946 947 948 949 950 951 952 953 954 955 956 957 958 959 960 961 962 963 964 965 966 967 968 969 970 971 972 973 974 975 976 977 978 979 980 981 982 983 984 985 986 987 988 989 990 991 992 993 994 995 996 997 998 999 1000 1001 1002 1003 1004 1005 1006 1007 1008 1009 1010 1011 1012 1013 1014 1015 1016 1017 1018 1019 1020 1021 1022 1023 1024 1025 1026 1027 1028 1029 1030 1031 1032 1033 1034 1035 1036 1037 1038 1039 1040 1041 1042 1043 1044 10

1999 1. <sup>1</sup> <sup>2</sup> <sup>3</sup> <sup>4</sup> <sup>5</sup> <sup>6</sup> <sup>7</sup> <sup>8</sup> <sup>9</sup> <sup>10</sup> <sup>11</sup> <sup>12</sup> <sup>13</sup> <sup>14</sup> <sup>15</sup> <sup>16</sup> <sup>17</sup> <sup>18</sup> <sup>19</sup> <sup>20</sup> <sup>21</sup> <sup>22</sup> <sup>23</sup> <sup>24</sup> <sup>25</sup> <sup>26</sup> <sup>27</sup> <sup>28</sup> <sup>29</sup> <sup>30</sup> <sup>31</sup> <sup>32</sup> <sup>33</sup> <sup>34</sup> <sup>35</sup> <sup>36</sup> <sup>37</sup> <sup>38</sup> <sup>39</sup> <sup>40</sup> <sup>41</sup> <sup>42</sup> <sup>43</sup> <sup>44</sup> <sup>45</sup> <sup>46</sup> <sup>47</sup> <sup>48</sup> <sup>49</sup> <sup>50</sup> <sup>51</sup> <sup>52</sup> <sup>53</sup> <sup>54</sup> <sup>55</sup> <sup>56</sup> <sup>57</sup> <sup>58</sup> <sup>59</sup> <sup>60</sup> <sup>61</sup> <sup>62</sup> <sup>63</sup> <sup>64</sup> <sup>65</sup> <sup>66</sup> <sup>67</sup> <sup>68</sup> <sup>69</sup> <sup>70</sup> <sup>71</sup> <sup>72</sup> <sup>73</sup> <sup>74</sup> <sup>75</sup> <sup>76</sup> <sup>77</sup> <sup>78</sup> <sup>79</sup> <sup>80</sup> <sup>81</sup> <sup>82</sup> <sup>83</sup> <sup>84</sup> <sup>85</sup> <sup>86</sup> <sup>87</sup> <sup>88</sup> <sup>89</sup> <sup>90</sup> <sup>91</sup> <sup>92</sup> <sup>93</sup> <sup>94</sup> <sup>95</sup> <sup>96</sup> <sup>97</sup> <sup>98</sup> <sup>99</sup> <sup>100</sup> <sup>101</sup> <sup>102</sup> <sup>103</sup> <sup>104</sup> <sup>105</sup> <sup>106</sup> <sup>107</sup> <sup>108</sup> <sup>109</sup> <sup>110</sup> <sup>111</sup> <sup>112</sup> <sup>113</sup> <sup>114</sup> <sup>115</sup> <sup>116</sup> <sup>117</sup> <sup>118</sup> <sup>119</sup> <sup>120</sup> <sup>121</sup> <sup>122</sup> <sup>123</sup> <sup>124</sup> <sup>125</sup> <sup>126</sup> <sup>127</sup> <sup>128</sup> <sup>129</sup> <sup>130</sup> <sup>131</sup> <sup>132</sup> <sup>133</sup> <sup>134</sup> <sup>135</sup> <sup>136</sup> <sup>137</sup> <sup>138</sup> <sup>139</sup> <sup>140</sup> <sup>141</sup> <sup>142</sup> <sup>143</sup> <sup>144</sup> <sup>145</sup> <sup>146</sup> <sup>147</sup> <sup>148</sup> <sup>149</sup> <sup>150</sup> <sup>151</sup> <sup>152</sup> <sup>153</sup> <sup>154</sup> <sup>155</sup> <sup>156</sup> <sup>157</sup> <sup>158</sup> <sup>159</sup> <sup>160</sup> <sup>161</sup> <sup>162</sup> <sup>163</sup> <sup>164</sup> <sup>165</sup> <sup>166</sup> <sup>167</sup> <sup>168</sup> <sup>169</sup> <sup>170</sup> <sup>171</sup> <sup>172</sup> <sup>173</sup> <sup>174</sup> <sup>175</sup> <sup>176</sup> <sup>177</sup> <sup>178</sup> <sup>179</sup> <sup>180</sup> <sup>181</sup> <sup>182</sup> <sup>183</sup> <sup>184</sup> <sup>185</sup> <sup>186</sup> <sup>187</sup> <sup>188</sup> <sup>189</sup> <sup>190</sup> <sup>191</sup> <sup>192</sup> <sup>193</sup> <sup>194</sup> <sup>195</sup> <sup>196</sup> <sup>197</sup> <sup>198</sup> <sup>199</sup> <sup>200</sup> <sup>201</sup> <sup>202</sup> <sup>203</sup> <sup>204</sup> <sup>205</sup> <sup>206</sup> <sup>207</sup> <sup>208</sup> <sup>209</sup> <sup>210</sup> <sup>211</sup> <sup>212</sup> <sup>213</sup> <sup>214</sup> <sup>215</sup> <sup>216</sup> <sup>217</sup> <sup>218</sup> <sup>219</sup> <sup>220</sup> <sup>221</sup> <sup>222</sup> <sup>223</sup> <sup>224</sup> <sup>225</sup> <sup>226</sup> <sup>227</sup> <sup>228</sup> <sup>229</sup> <sup>230</sup> <sup>231</sup> <sup>232</sup> <sup>233</sup> <sup>234</sup> <sup>235</sup> <sup>236</sup> <sup>237</sup> <sup>238</sup> <sup>239</sup> <sup>240</sup> <sup>241</sup> <sup>242</sup> <sup>243</sup> <sup>244</sup> <sup>245</sup> <sup>246</sup> <sup>247</sup> <sup>248</sup> <sup>249</sup> <sup>250</sup> <sup>251</sup> <sup>252</sup> <sup>253</sup> <sup>254</sup> <sup>255</sup> <sup>256</sup> <sup>257</sup> <sup>258</sup> <sup>259</sup> <sup>260</sup> <sup>261</sup> <sup>262</sup> <sup>263</sup> <sup>264</sup> <sup>265</sup> <sup>266</sup> <sup>267</sup> <sup>268</sup> <sup>269</sup> <sup>270</sup> <sup>271</sup> <sup>272</sup> <sup>273</sup> <sup>274</sup> <sup>275</sup> <sup>276</sup> <sup>277</sup> <sup>278</sup> <sup>279</sup> <sup>280</sup> <sup>281</sup> <sup>282</sup> <sup>283</sup> <sup>284</sup> <sup>285</sup> <sup>286</sup> <sup>287</sup> <sup>288</sup> <sup>289</sup> <sup>290</sup> <sup>291</sup> <sup>292</sup> <sup>293</sup> <sup>294</sup> <sup>295</sup> <sup>296</sup> <sup>297</sup> <sup>298</sup> <sup>299</sup> <sup>300</sup> <sup>301</sup> <sup>302</sup> <sup>303</sup> <sup>304</sup> <sup>305</sup> <sup>306</sup> <sup>307</sup> <sup>308</sup> <sup>309</sup> <sup>310</sup> <sup>311</sup> <sup>312</sup> <sup>313</sup> <sup>314</sup> <sup>315</sup> <sup>316</sup> <sup>317</sup> <sup>318</sup> <sup>319</sup> <sup>320</sup> <sup>321</sup> <sup>322</sup> <sup>323</sup> <sup>324</sup> <sup>325</sup> <sup>326</sup> <sup>327</sup> <sup>328</sup> <sup>329</sup> <sup>330</sup> <sup>331</sup> <sup>332</sup> <sup>333</sup> <sup>334</sup> <sup>335</sup> <sup>336</sup> <sup>337</sup> <sup>338</sup> <sup>339</sup> <sup>340</sup> <sup>341</sup> <sup>342</sup> <sup>343</sup> <sup>344</sup> <sup>345</sup> <sup>346</sup> <sup>347</sup> <sup>348</sup> <sup>349</sup> <sup>350</sup> <sup>351</sup> <sup>352</sup> <sup>353</sup> <sup>354</sup> <sup>355</sup> <sup>356</sup> <sup>357</sup> <sup>358</sup> <sup>359</sup> <sup>360</sup> <sup>361</sup> <sup>362</sup> <sup>363</sup> <sup>364</sup> <sup>365</sup> <sup>366</sup> <sup>367</sup> <sup>368</sup> <sup>369</sup> <sup>370</sup> <sup>371</sup> <sup>372</sup> <sup>373</sup> <sup>374</sup> <sup>375</sup> <sup>376</sup> <sup>377</sup> <sup>378</sup> <sup>379</sup> <sup>380</sup> <sup>381</sup> <sup>382</sup> <sup>383</sup> <sup>384</sup> <sup>385</sup> <sup>386</sup> <sup>387</sup> <sup>388</sup> <sup>389</sup> <sup>390</sup> <sup>391</sup> <sup>392</sup> <sup>393</sup> <sup>394</sup> <sup>395</sup> <sup>396</sup> <sup>397</sup> <sup>398</sup> <sup>399</sup> <sup>400</sup> <sup>401</sup> <sup>402</sup> <sup>403</sup> <sup>404</sup> <sup>405</sup> <sup>406</sup> <sup>407</sup> <sup>408</sup> <sup>409</sup> <sup>410</sup> <sup>411</sup> <sup>412</sup> <sup>413</sup> <sup>414</sup> <sup>415</sup> <sup>416</sup> <sup>417</sup> <sup>418</sup> <sup>419</sup> <sup>420</sup> <sup>421</sup> <sup>422</sup> <sup>423</sup> <sup>424</sup> <sup>425</sup> <sup>426</sup> <sup>427</sup> <sup>428</sup> <sup>429</sup> <sup>430</sup> <sup>431</sup> <sup>432</sup> <sup>433</sup> <sup>434</sup> <sup>435</sup> <sup>436</sup> <sup>437</sup> <sup>438</sup> <sup>439</sup> <sup>440</sup> <sup>441</sup> <sup>442</sup> <sup>443</sup> <sup>444</sup> <sup>445</sup> <sup>446</sup> <sup>447</sup> <sup>448</sup> <sup>449</sup> <sup>450</sup> <sup>451</sup> <sup>452</sup> <sup>453</sup> <sup>454</sup> <sup>455</sup> <sup>456</sup> <sup>457</sup> <sup>458</sup> <sup>459</sup> <sup>460</sup> <sup>461</sup> <sup>462</sup> <sup>463</sup> <sup>464</sup> <sup>465</sup> <sup>466</sup> <



Antonia Bog-Jod + Neechwinper kummeing, 2010, Installation and performance. Kleinfeldstraße 10, Berlin

Rechtschlagwerk: schweißgeglüht

"You won't find it in the dictionary."

2. Lombard Sägen, 1999, Installation and performance. Kunsthaus Caze

«ŒUVRE de montage no 10»















4

5



In this light, what is at stake, but perhaps even more, aspect of our lives: photographic and video art. Christine Kim (2002) also, in a deal with these two persons, identity, culture, difference and ethnic variety, in her powerful man-ages-as-political-a-command-as-also-are, are circumscribed, the white South African as the constant, a divide, distinct, on the fragment of international pop culture, types of the strategy, as phenomenological, as *Rainbow Stories* (1998) Hertz, Borden, allows the tradition, of Surrealist collage, piecing together photographic and ethnographic fragments, to form a logos of the human body. For example, she stitches the upper body, of a black woman, with the putative torso of a white person, so to form a boudoirizing, *gauze*, which is both a critique of the power of the exotic to arouse desire, and also a comment on the impossibility of clearly demarcating identity, instead of solving the usual effect of globalization, which is to obscure cultural differences, the art here actually juxtaposes these differences to others. Both in her potential and their problems, in her video *Babe Series*, 1999, Bae expresses the stark difference between different languages. She recorded short sequences made up of a range of musical or poetic, which articulates the *Macaroni*, *Shing* and *Shaw* are singing one set of sounds like "da da da" or "pa pa pa" which also then are used, or are into endless loops. A multilingual cacophony, like something out of the Tower of Babel issues, her seven numbers, the individual voices meld into a single one, underlining the total meaningfulness of what they are singing.

[illegible][illegible]

1997 700 200 100 50 25 10 5 2 1 0.5 0.25 0.125 0.0625 0.03125 0.015625 0.0078125 0.00390625 0.001953125 0.0009765625 0.00048828125 0.000244140625 0.0001220703125 0.00006103515625 0.000030517578125 0.0000152587890625 0.00000762939453125 0.000003814697265625 0.0000019073486328125 0.00000095367431640625 0.000000476837158203125 0.0000002384185791015625 0.00000011920928955078125 0.00000059604644775390625 0.000000298023223876953125 0.0000001490116119384765625 0.00000007450580596923828125 0.000000037252902984619140625 0.0000000186264514923095703125 0.00000000931322574615478515625 0.000000004656612873077392578125 0.0000000023283064365386962890625 0.00000000116415321826934814453125 0.000000000582076609134674072265625 0.0000000002910383045673370361328125 0.00000000014551915228366851806640625 0.000000000072759576141834259033203125 0.0000000000363797880709171295166015625 0.00000000001818989403545856475830078125 0.000000000009094947017729282379150390625 0.0000000000045474735088646411895751953125 0.00000000000227373675443232059478759765625 0.000000000001136868377216160297393798828125 0.0000000000005684341886080801486968994140625 0.00000000000028421709430404007434844970703125 0.000000000000142108547152020037174224853515625 0.0000000000000710542735760100185871124267578125 0.00000000000003552713678800500929355621337890625 0.000000000000017763568394002504646778106689453125 0.0000000000000088817841970012523233890533447265625 0.00000000000000444089209850062616169452667236328125 0.000000000000002220446049250313080847263336181640625 0.0000000000000011102230246251565404236316680908203125 0.00000000000000055511151231257827021181583340541015625 0.000000000000000277555756156289135105907916702705078125 0.0000000000000001387778780781445675529539583513525390625 0.00000000000000006938893903907228377647697917567626953125 0.000000000000000034694469519536141888238489587838134765625 0.0000000000000000173472347597680709441192447939190673828125 0.00000000000000000867361737988403547205962239695953369140625 0.000000000000000004336808689942017736029811198479766845703125 0.000000000000000002168404344971008868014905599239883423515625 0.0000000000000000010842021724855044340074527996199417117578125 0.0000000000000000005421010862427522170037263998099708558828125 0.00000000000000000027105054312137610850186319990498542794140625 0.000000000000000000135525271560688054250931599952492713970703125 0.0000000000000000000677626357803440271254657999762463569853515625 0.00000000000000000003388131789017201356273289998812317849267578125 0.000000000000000000016940658945086006781366449994061589246337890625 0.0000000000000000000084703294725430033906832249970307946231689453125 0.00000000000000000000423516473627150169534161249851539731158447265625 0.000000000000000000002117582368135750847670806249257698655792236328125 0.0000000000000000000010587911840678754238354031246288493278961181640625 0.00000000000000000000052939559203393771191770156231442466394805908203125 0.000000000000000000000264697796016968855958850781157212331974029541015625 0.0000000000000000000001323488980084844279794253905786061659870147705078125 0.00000000000000000000006617444900424221398971269528930308299350738525390625 0.000000000000000000000033087224502121106994856347644651541496753692626953125 0.0000000000000000000000165436122510605534974281738223257707483768463134765625 0.00000000000000000000000827180612553027674871408691116288537418842315673828125 0.000000000000000000000004135903062765138374357043455581442687094211578369140625 0.0000000000000000000000020679515313825691871785217277907213354710578941845703125 0.00000000000000000000000103397576569128459358926086389536066773552894709228515625 0.0000000000000000000000005169878828456422967946304316976803338677644735461140625 0.00000000000000000000000025849394142282114839731521584884016693388223677305703125 0.000000000000000000000000129246970711410574198657607924420083466941118386528515625 0.0000000000000000000000000646234853557052870993288039622100417334705591932642578125 0.00000000000000000000000003231174267785264354966440198110502086673527959663212890625 0.0000000

2000 7th VERGEBUNG MIT 2. AUSG. 2000  
"Hilfender Kuli" ist eine tolle Hilfe für Gays und Lesben. Es ist ein Kuli, der  
mit einer kleinen Karte versehen ist, die die Adresse und Telefonnummer  
des Hilfesamens enthält. Dieser Kuli ist in der Größe eines normalen  
Kulis und ist aus Kunststoff gefertigt. Er ist in der Größe eines normalen  
Kulis und ist aus Kunststoff gefertigt. Er ist in der Größe eines normalen  
Kulis und ist aus Kunststoff gefertigt.





- 1 Double Audio (Horn + My Side), 1985/1990, Double Whitney (I Will Always Love You), 1992/2007 DVD Installation  
 2 Ghosli Series #14, 1994, 400 c-print 43 x 119 cm  
 3 Ghosli Series #8, 1994, 400 c-print 60 x 102 cm  
 4 Intra série view Suongam l'entreba, Intrae, Sohrato Congo 1998  
 5 Babel Series, 1998 multi-channel DVD installation installation view, New Museum of Contemporary Art, New York, 2008

De la schizophrénie des autres, l'indescriptible, la Grèce, etc. / "Dank wie wir am werden, Fedarao n'Zachotisches Gegenstück in de Fotomontage"

"L'expression de la différence que révèle la limite a été le point esthétique dans le photomontage."

**"The expression of the differences created on the boundaries between things finds its aesthetic counterpart in photomontage."**



2



3



4

5







- Joseph Beuys, 2001, oil on panel, 95 x 80 cm  
 2. Installation view, Cour d'hiver de l'église - 1999, Florence, 2000:  
 left: on right: Jesus The Living Dead, after Adolf Schmalz, 1938, oil on  
 canvas; The Andromeda Strain, 2000, oil on canvas; on right: on right: the picture  
 of the Tondo (after Othello Foa), 1990, oil on canvas

Ich würde Kunst als das, die von gütlicher und reiner Ansicht, noch nicht  
 das ganze Ansehen, mag finden

3. Little Death, 1990, oil on panel, 68 x 54 cm  
 4. Life without Comedy, 2001, oil on panel, 88 x 53 cm  
 5. The Curious Incident, 2001, oil on panel, 105 x 75 cm

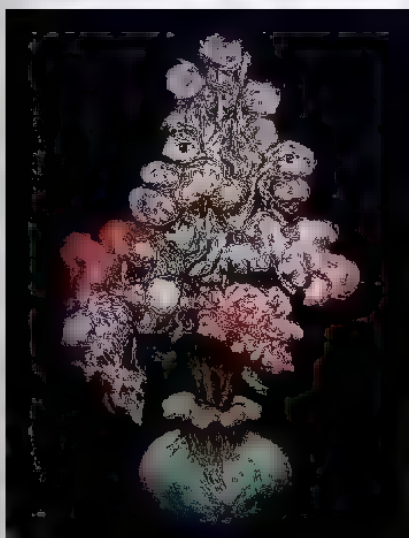
«Je choisis des artistes que j'aime et ceux que je considère sans-crainte. C'est

"I pick artists I like and those that I feel aren't given enough credit."





1



2



3





### EARTH FIRST

1. Learn how to agitate - successful movements like the Civil Rights movement, trade unions etc, spent lots of time out in communities meeting its people and offering solutions...

2. Remember 'the earth is not dying, it is being murdered and the people murdering it are corrupt and selfish...'

3. Create a movement that people want to join and stay in... We should imagine a system that values and rewards the ecological and economic...

4. By working closer with LEAF schemes etc, we could create a parallel economy that would make the capitalist one irrelevant...

5. Counteract the media backlash by pointing out our successes now.

6. Criminal damage must be talked about! You don't have to say you do!

7. Just think up your own outrageous ideas, then justify them! - sometimes the impossible and we have to have the imagination to make them work...

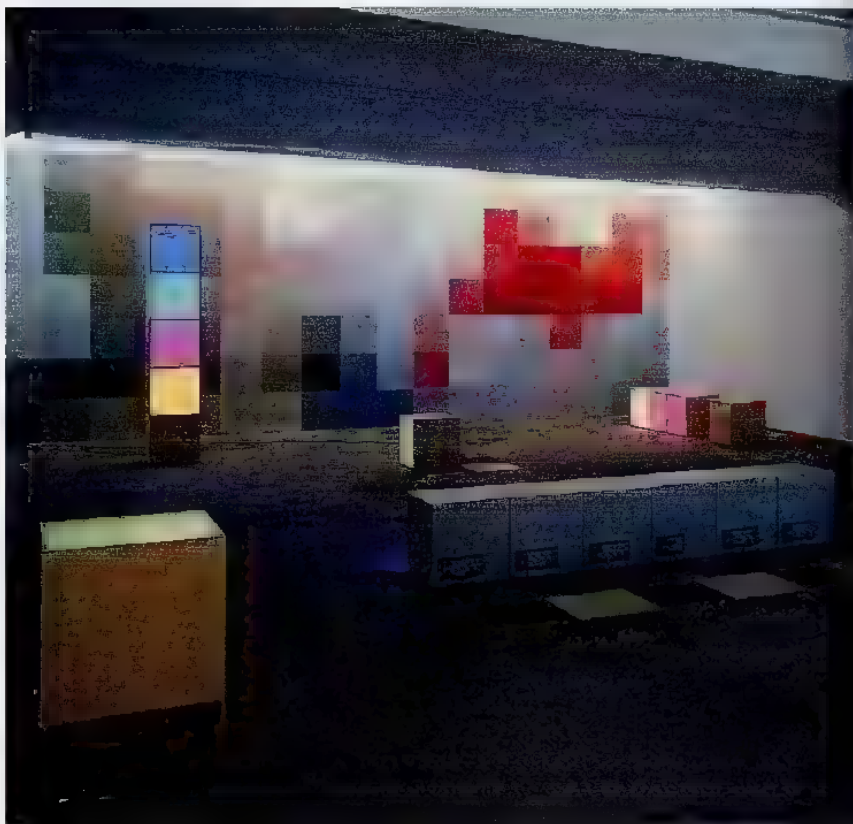
8. Remember some 'necessary' organisations that politicians and Friends of the Earth, who come by being well connected, wealthy and strategic, but let's not allow them to set the agenda - use their resources and work with them on local issues...

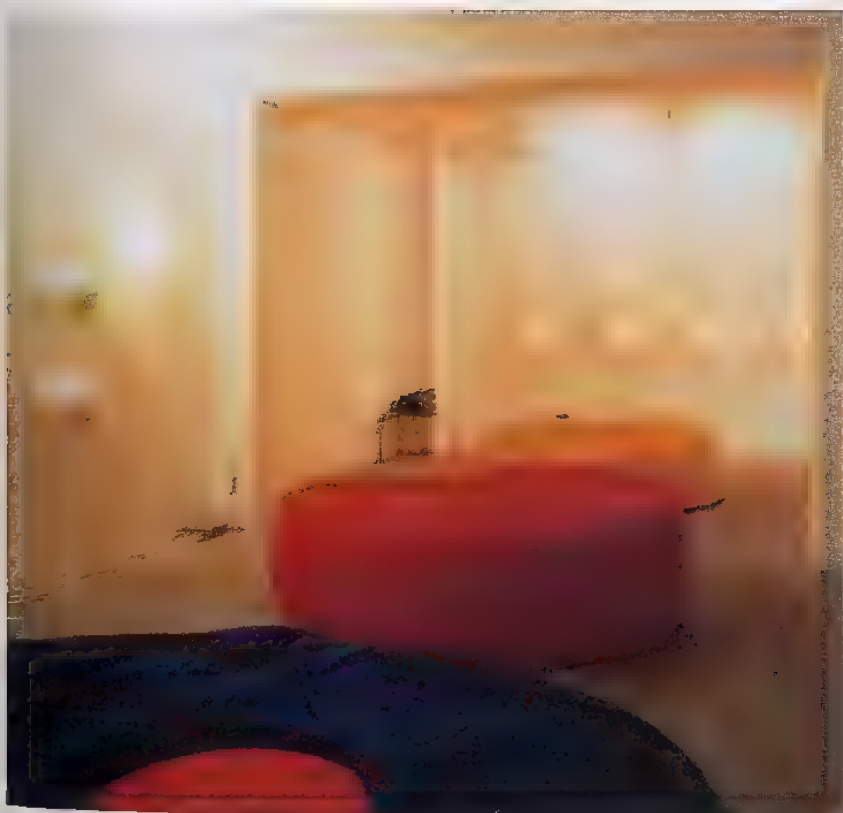
9. Should BFF develop itself? A different one this. We are, by nature and necessity, an off-centred structure, but could we develop into one that would be a kind of a double growth, economic growth, linked to ecological growth...

What about it?

M. C. : Les résultats de l'enquête ont été publiés dans les journaux après avoir été vérifiés pour la simple raison qu'ils sont conformes avec le règlement du Congrès et que ce n'est pas une affaire d'opinion.

2









**The Dark Poe** 995 wooden tables, chairs, and speakers electronic equipment, wiring components and details.

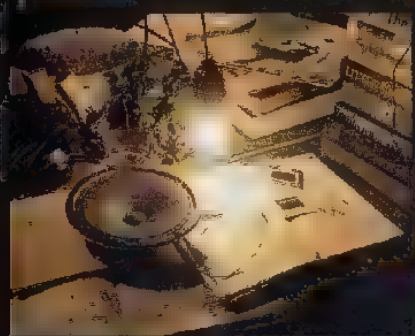
und wir können ihn daher nie stärker gegen unsen, als una bewusst ist.

- « son nous écoute, constamment et vous disposez de lui beaucoup plus qu'on ne le pense. »

**"Sound affects us constantly and we rely on it much more than we realise."**







# Merlin Carpenter

1967 born in Pembury, lives in London, UK, and Berlin, Germany

Merlin Carpenter's approach to the medium of painting is deeply ambivalent. On the one hand, he produces meaningless paintings alluding to the style of artists like Jackson Pollock and Julian Schnabel. On the other, he promotes what he calls the 'de-subjectivation of the brush stroke' with his hand-painted imitations of the aesthetics of computer graphics. In his exploration of what he has called 'wonderful things' (images) and 'the questions from overbored visual culture, such as fashion photography, Carpenter also reveals his own association with concepts like 'beauty' and 'perfection'. In his exhibition *As a Painter / Out Myself the Estate Of 2000*, he traded out the canvas and difference between art and non-artistic luxury items, by displaying a motor boat next to his picture. According to his artist as an artist, Carpenter is engaged in a struggle with his ambivalence, a reflecting the social context in which art is created and his own. It is an artist. There include writing texts, such as articles on painting for the periodical *Texte zur Kunst* and contributing to a catalogue for Michael Kriebbe – as well as taking part in his ventures. In the 1990s Carpenter, Dan Mitchell, Nils Norman and others set up the experimental 'Poster Studio' in London from the outset it was only intended as a short-term initiative in order to avoid monopolisation by any single medium. Its aims were to produce a critical analysis of the contemporary London art world and to encourage informal networking among artists.

Die He angehende von Merlin Carpenter an das Medium Malerei zeigt von einer grundlegenden Ambivalenz. So verweisen seine Bilder in anerkennender Absicht auf die Meister der Kunst wie Jackson Pollock oder Julian Schnabel. Dabei begreift Carpenter eine Entsubjektivierung des Pinselstrichs (M.C.) an, indem er manual die Ästhetik von Computergrafik programmieren. In seiner Ausstellung *As a Painter / Out Myself the Estate Of 2000* tritt er in unbestimmten Positionen der Malerei über sich selbst. Zitate der visuellen Alltagskultur wie Modephotografie positioniert Carpenter allerdings zugleich ebenso eigene Ressourcen von Weisheiten wie Schönheit und Genauigkeit. Auf Differenzen und Parallelen zwischen Kunst und anderen nicht-künstlerischen Luxusgütern spielte er in seiner Ausstellung *As a Painter / Out Myself the Estate Of 2000* an, indem er neben seiner Bildern auch ein Motorboot präsentierte. Seine künstlerische Praxis ist in Berlin, Carpenter ist in Berlin, Berlin, Berlin. Die der gesellschaftlichen Voraussetzungen und Rahmenbedingungen von Kunst als eigene Position als Künstler kollektion. Dazu gehört das Schreiben von Texten – zur Beispiel über Malerei in der Zeitschrift *Texte zur Kunst* oder ein Katalogbeitrag für Michael Kriebbe – ebenso wie seine Beteiligung an kollektiven Projekten. So gründete Carpenter Mitte der neunziger Jahre zusammen mit Dan Mitchell, Nils Norman und anderen den kooperativen und interkulturellen 'Poster Studio' eine Initiative der von vornherein als sozialkritisch konzipiert war um die in der modernen Visualisierungsmöglichkeiten zu erörtern. Ihre Ziele waren die kritische Analyse der zeitgenössischen Kunstwelt und die Förderung informeller Netzwerke.

La malerie de Merlin Carpenter est en fait la médium « peinture » essentiellement, mais également aussi la médium de l'écriture. Carpenter pratique une « désubjectivation du trait de pinceau (M.C.) comme lorsqu'il imite l'esthétique fait main de certains préceptes formels de peinture. Cela est dans son travail sur les positions indéterminées de la peinture comme dans ses créations de « choses visuelles quotidiennes », notamment de la photographie de mode. Carpenter montre aussi sa propre fascination à l'égard de l'écriture de sa propre histoire, comme il le fait dans *As a Painter / Out Myself the Estate Of 2000*. Partant de là, il met ainsi en évidence les différences et les similitudes entre l'art et les œuvres de luxe, présentant entre autres un canot à moteur à côté de ses peintures. La production artistique de Carpenter s'accompagne de la mise en œuvre de diverses pratiques qui visent à donner un relief et des conditions oniriques et du contexte de l'art, mais aussi de sa propre position de l'artiste. Il s'agit par exemple d'écrire des textes, comme celui sur la peinture paru dans la revue *Texte zur Kunst* ou la contribution à un catalogue de Michael Kriebbe, mais aussi la participation à des projets collectifs. Au milieu des années 90, avec Dan Mitchell, Nils Norman et quelques autres, Carpenter crée le collectif expérimental « Poster Studio », une initiative conçue dès le départ comme éphémère dans la mesure où elle visait à éviter la monopolisation par un médium unique. Ses buts de base étaient la critique du monde de l'art contemporain de l'époque et la revendication de réseaux informels. B.H.



SELECTED EXHIBITIONS	SELECTED BIRTH COUNTRY
1994 F +	993
2000	995
2001	2000
2002	2001
2003	2002
2004	2003
2005	2004
2006	2005
2007	2006
2008	2007
2009	2008
2010	2009
2011	2010
2012	2011
2013	2012
2014	2013
2015	2014
2016	2015
2017	2016
2018	2017
2019	2018
2020	2019
2021	2020
2022	2021
2023	2022
2024	2023
2025	2024
2026	2025
2027	2026
2028	2027
2029	2028
2030	2029
2031	2030
2032	2031
2033	2032
2034	2033
2035	2034
2036	2035
2037	2036
2038	2037
2039	2038
2040	2039
2041	2040
2042	2041
2043	2042
2044	2043
2045	2044
2046	2045
2047	2046
2048	2047
2049	2048
2050	2049
2051	2050
2052	2051
2053	2052
2054	2053
2055	2054
2056	2055
2057	2056
2058	2057
2059	2058
2060	2059
2061	2060
2062	2061
2063	2062
2064	2063
2065	2064
2066	2065
2067	2066
2068	2067
2069	2068
2070	2069
2071	2070
2072	2071
2073	2072
2074	2073
2075	2074
2076	2075
2077	2076
2078	2077
2079	2078
2080	2079
2081	2080
2082	2081
2083	2082
2084	2083
2085	2084
2086	2085
2087	2086
2088	2087
2089	2088
2090	2089
2091	2090
2092	2091
2093	2092
2094	2093
2095	2094
2096	2095
2097	2096
2098	2097
2099	2098
2100	2099



2 When There's Nothing Inside But You, 1989, oil on canvas, 168 x 140 cm  
Installation view, Gagosian, New York, 2000

„Für mich ist es so, wenn eine Information handelbar ist,  
ist sie es nicht wert, gehandelt zu werden.“

3 The 14th Floor, 1988, oil on canvas, 100 x 88 cm

„Pour moi, si une information est échangeable,  
elle ne vaut pas le peine d'être nommée.“

**“For me, if a piece of information  
can be traded then it's not worth trading.”**





# Maurizio Cattelan

1960 born in Padova, Italy, lives and works in New York (NY), USA

Art is separate from reality and it's possible to get away with more within its boundaries. This common opinion is challenged by artists who raise questions about the limits of artistic freedom and try to shake the idea that deep reality sits on the other side of the canvas. In his most famous work, *The Passion*, he shows the Passion being shot by a mad film crew. As extra playing one of the criminals, actually dies on the cross by accident. He starts to die when the rest of the crew forget to get him down from the cross because they are busy stuffing themselves. Maurizio Cattelan, the master of the art world, makes a radical attempt to disclose the principles on which the artist's smooth functioning is actually based. He selects the privileged – but also ambiguous – position of a notorious provocateur in order to show the hypocritical customs that facilitate the unproblematic steady flow of cash and cash in the contemporary art world. A gallery owner fastened to a wall with a knife, a Jesuit, a priest (A Perfect Day 1999), the Pope struck down by a meteorite (La Nuova Ora, 1999), a praying little Hitler (Him, 2001), a squirrel that shoots itself with a gun (Diabolobaboon, 1996). The characters created by Cattelan are at the same time as usual and atypical. Playing with the great icons of history and the heroes of everyday life, Cattelan follows a path once trodden by villains, outlaws and charlatans. Artists have too often sought refuge in the umbrella of their own art, securing and proclaiming the prophets.

Die Kunst ist von der Wirklichkeit getrennt und lässt innerhalb ihrer Grenzen größere Freiheiten zu. Dieser gängigen Meinung setzen jene Künstler entgegen, die Fragen über die Grenzen der künstlerischen Freiheit aufwerfen und gegen die Ansicht aufstecken, Kunst liege jenseits der Realität. In einem von Pier Paolo Pasolini kurzgefassten Verurteilungs-Filmtexten zu sehen, das die Passion Christi verfilmt. Dabei kommt versehentlich ein Stuhl zu Fall, der einer der schuldig gesprochenen darstellt. Der Mann verliert den Atem und stirbt. Cattelan spielt mit den Grenzen der Kunst, indem er die Prinzipien, von denen das Kunstgeschäft funktioniert, das Kunstleben in der Gesellschaft beherrscht, in Frage stellt. Er stellt auf den ebenso privilegierten wie auf den verurteilten Standpunkt des natürlichen Provokateurs und versucht die beschwerlichen Mechanismen sichtbar zu machen. Die in der heutigen Kunstszene einen ehernen gleichzeitigen Gewinn erzielenden Kunstflüsse, die den gewöhnlichen Künstler in den Hintergrund drängen, werden von einem Meteoriten getroffen (La Nuova Ora 1999), der hitlerartige kleine Hitler (Him, 2001), ein Eichhörnchen (Diabolobaboon, 1996), das sich selbst erschießt. Die Figuren der Kunstwelt sind zugleich Karikaturen, die sich selbst und die Gesellschaft mit den großen Scherzfiguren der Geschichte und der Gegenwart. Als Künstler haben auch die Künstler unter zu häufig hinter dem Nimbus ihrer Kunstwerke und sich in der Kunstwelt und des Propheten und des Propheten.

L'art est séparé de la réalité. À l'intérieur de ses frontières, on peut aller plus loin. Cette opinion très répandue est contestée par des artistes, qui remettent en question les limites de la liberté artistique et font du dépassement des règles qui préservent la réalité du danger dans un jeu malicieux. Pier Paolo Pasolini montre dans un court métrage la Passion. Un filmant joue un des acteurs meurt sur la croix pendant le tournage. L'équipe s'oublie et le laisse littéralement mourir d'inattention pendant qu'ils s'empiffrent. Mais, Cattelan le bouffon du monde de l'art fait une tentative radicale pour ridiculiser les principes sur lesquels l'artiste opère sans heurts dans le monde. Il a choisi la position privilégiée – mais également ambiguë – du provocateur notoire afin de dénoncer les mœurs hypocrites qui facilitent le flux sans problème de l'argent dans le monde de l'art contemporain. Un propriétaire de galerie est enfoncé à un mur (A Perfect Day, 1999), le Pape ébranlé par un météorite (La Nuova Ora, 1999), un petit Hitler en prière (Him, 2001), un écureuil qui se tue d'une balle dans la tête (Diabolobaboon, 1996). Les personnages créés par Cattelan sont à la fois caricatures et tragiques. En jouant avec des personnalités historiques et des héros du quotidien, Cattelan suit un chemin déjà frayé par des provocateurs, des charlatans et des charlatans. Les artistes ont souvent cherché refuge dans les nimbes de leur propre art, se protégeant par des prophéties et en proclamant et en proclamant.

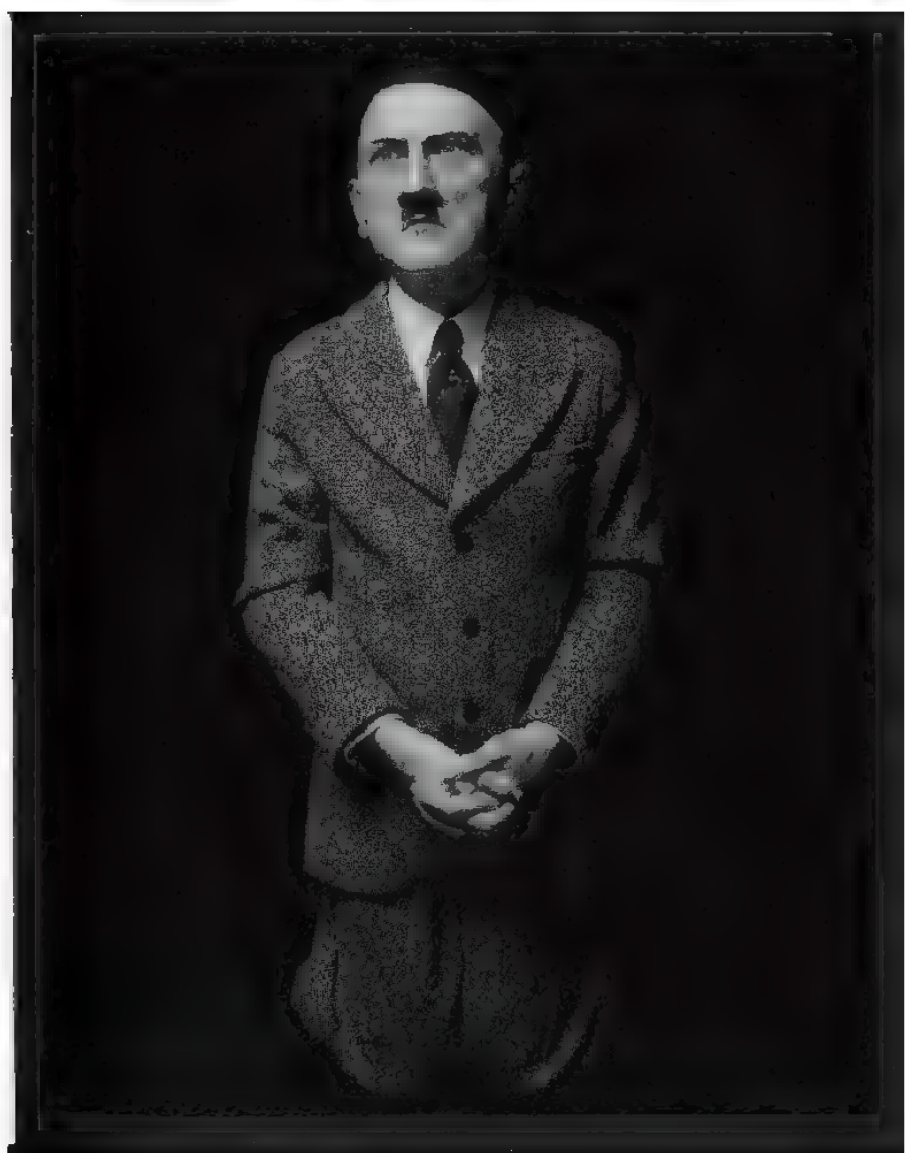


## SELECTED EXHIBITIONS +

1993  
1997  
2000  
De March 1998  
1999  
2000

## SELECTED BIBLIOGRAPHY +

1997  
1998  
1999  
2000  
2001  
2002  
2003  
2004  
2005  
2006  
2007  
2008  
2009  
2010  
2011  
2012  
2013  
2014  
2015  
2016  
2017  
2018  
2019  
2020  
2021  
2022  
2023  
2024  
2025





Hlm, 2001, wax, human hair cut, polyester resin, 61 x 41 x 34 cm  
 2 Hollywood 2001, nine gannett's, 29 x 76 cm, special project for the

after the Man is overcome will, muss sich ihr stellen,  
 es sich zu eigen machen und sie andauernd wiederholen.

45. Shashale de Zoraida, Venice, 2001 with the Patronage of the City  
 La Palma, Sicily  
 2 La Hora Ora, 1989, mixed media, 191 x 100 x 100 cm, 191 x 100 x 100 cm  
 «à être vu, le couple doit être abordé, escaper et approcher»

**"To be defeated, power must be approached,  
 reappropriated and endlessly replicated."**





# Jake & Dinos Chapman

Jake Chapman, 1969 born in Chatterham, and Dinos Chapman, 1962 born in London, live and work in London, UK

Jake and Dinos Chapman are fascinated with horror from grisly physical violence to grotesque deformity and visions of hell. The Diasters of War 1993, based on Goya's series of etchings, they recreated each scene of death and mutilation in three dimensions using remodelled plastic figures. In Tregio Anatomies, 1996, groups of war-torn and mutilated child mercenaries with obscene genitalia sprouting from their bodies reveal an ironic pastoral setting of plastic plants and Aesop-like, suggesting the nightmare results of a masculinist genetic experiment. The Chapman's sculptures, drawings and prints reveal the physical and sexual aggression typical of adolescent school boys' dramas, while exposing the voyeuristic attraction to disaster that remains in adulthood. Their most elaborate sculpture to date, Hell, 2000, is a huge cross-sectioned diorama in which 5,000 figures, each hand-painted in red, represent either Nazi soldiers or mutants, engaged in minute acts of torture and punishment. This orgy of self-consuming violence appears to be a plea: a flashback of Dante's Inferno with added elements of Marquis de Sade, or transported to the 20th-century Western world where the Holocaust is our most painfully immediate conception of hell. While the Chapman's clearly delight in grotesque tactics and obscenity, they also examine ways in which questions of morality can be squeezed from brutality. This is attested by the fundamental moral questions which have a stake in the controversial debates over their work.

Jake und Dinos Chapman beschäftigen sich mit Horror in 3D-Formen der physischen Gewalt, grotesker Anatomie, Visionen der Hölle. In der Reihe *The Diasters of War* 1993, inspiriert durch Goyas berühmte Radierfolge, haben sie jede einzelne Todes- und Verwundungsszene dreidimensional mit Hilfe von umgestalteten Plastikfiguren dargestellt. In *Tregio Anatomies* 1996, bestaht aus Gruppen ganz unterschiedlich miteinander verschmolzener und matterer Kinder-Puppen, aus deren Leibe in obscene Genitalien hervorsprossen. In einem pseudo-pastoralen Ambiente aus Plastikpflanzen und Kuliszen, als seien sie die altbackenen Ergebnisse eines oberflächigen Genetischen Experimentes. Die Skulpturen, Zeichnungen und grafischen Arbeiten der Chapman Brüder erinnern an die physische und sexuelle Aggressivität, wie auch die in den Kriterien pubertären Schülervergewaltigungen antritt während sie zugleich die voyeuristische Faszination spürbar machen, die das Grauen aus der Kinderschwärze der Erwachsenenwelt. Die beiden Kompositionen *Aggression Hell*, 2000, ist ein riesiges skulpturales Drama, in dem 5000 handbemalte Figuren, die entweder Nazisoldaten oder Mutanten darstellen, in detailliert wiedergegebenen Posen und doch stückelungen teilnehmend. Dieser aus verzehrende Gewaltausbruch erscheint wie eine plastische Illustration zu Dantes Inferno mit seinen Anklagen der Hölle. Diese alles überlegen in die spendäusliche Welt des 20. Jahrhunderts, in die bislang der Holocaust die unsere schlimmste unmittelbare Hölle erzählung gilt. Mögen die Chapman Brüder nicht Freude an Schocktaktiken und Oberflächlichkeit haben, suchen sie gleichzeitig nach Wegen in immer neuen Akten des Surrealismus die Frage nach der Moral aufzuwerfen. Bezeugt wird dies auch durch die fundamentalen moralischen Fragen, die in den kontroversen Debatten um ihre Arbeit aufgeworfen wurden.

Jake et Dinos Chapman sont fascinés par l'horreur de la violence physique, l'acte de la déformations et eux visions de l'enfer. Dans *The Diasters of War* 1993, basé sur la célèbre série d'estampes de Goya, ils ont recréé chaque scène de mort et de mutilation en trois dimensions avec des poupées en plastique remodelées. Dans *Tregio Anatomies*, 1996, des groupes de malingres enfants diversément accablés de violence sexuelle et de mutilation de leur corps jouent dans un décor pastoral tout que leur se plantent en s'assurant si de posséder le plaisir, suggérant les résultats d'un génétique masculiniste. Les sculptures, les dessins et les gravures des Chapman rappellent les agressions physiques et sexuelles typiques des grivois de la collégienne, tout en révélant une attirance voyeuriste pour la catastrophe qui prend la forme adulte. Une sculpture la plus élaborée de ce jour, *Hell*, 2000, est un immense diorama en forme de coupe transversale de 5000 personnages, chacun peint à la main pour représenter soit un soldat nazi soit un mutant, effectuant des actes terribles de torture et de punition. Cette orgie de violence autodestructrice évoque une illustration de *Enfer* de Dante à laquelle viendrait s'ajouter des éléments empruntés à *Marquis de Sade*. En tout transporté dans le monde occidental du 20ème siècle, le Holocauste représente notre conception la plus douloureuse et immédiate de l'enfer. Si les Chapman prennent un plaisir évident à choquer et par leur utilisation de l'obscénité, ils examinent également les façons dont la morale peut être extraite de la brutalité. Ceci est attesté par les questions morales fondamentales soulevées dans les controverses autour de son travail.

R. B.



## SELECTED EXHIBITIONS

1993 *Diasters of War*, Victoria and Albert Museum, London

1996 *Aggression Hell*, Tate Modern, London

1996 *Aggression Hell*, Tate Modern, London

1997 *Aggression Hell*, Tate Modern, London

## SELECTED BIBLIOGRAPHY

1996 *Aggression Hell*, Tate Modern, London

1996 *Aggression Hell*, Tate Modern, London

1997 *Aggression Hell*, Tate Modern, London

© 2003 by Victoria and Albert Museum, London



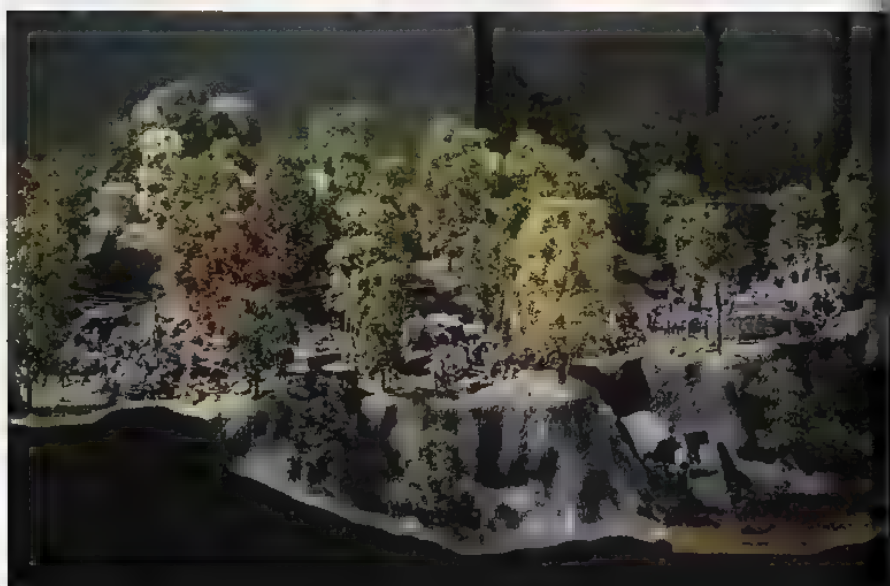
Albion Mof 1990 2001 mixed media 22 x 22 x 22 in.  
 1. The 1990s, 2001, mixed media 22 x 22 x 22 in.  
 2. The 1990s, 2001, mixed media 22 x 22 x 22 in.  
 3. The 1990s, 2001, mixed media 22 x 22 x 22 in.

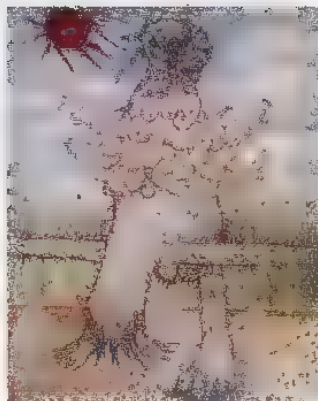
4. The 1990s, 2001, mixed media 22 x 22 x 22 in.  
 5. The 1990s, 2001, mixed media 22 x 22 x 22 in.  
 6. The 1990s, 2001, mixed media 22 x 22 x 22 in.

7. The 1990s, 2001, mixed media 22 x 22 x 22 in.  
 8. The 1990s, 2001, mixed media 22 x 22 x 22 in.  
 9. The 1990s, 2001, mixed media 22 x 22 x 22 in.

10. The 1990s, 2001, mixed media 22 x 22 x 22 in.  
 11. The 1990s, 2001, mixed media 22 x 22 x 22 in.  
 12. The 1990s, 2001, mixed media 22 x 22 x 22 in.

"We are interested in recuperating every form of terrorism in order to offer the viewer the pleasure of a certain kind of horror, a certain kind of bourgeois convulsion."

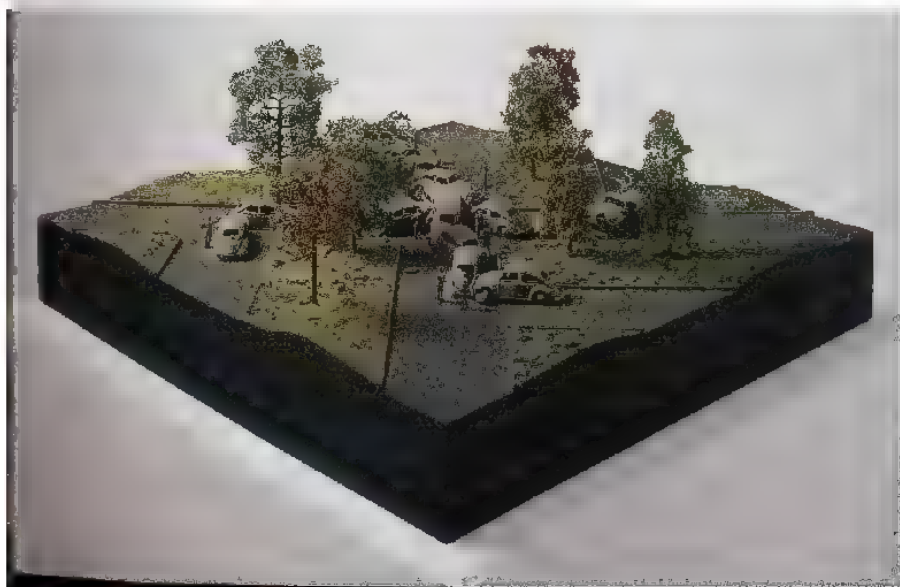




4



5













# John Currin

1962 born in Brooklyn (NY), lives and works in New York (NY), USA

John Currin is a painter whose work requires a second look. At first view his pictures, or at least his portraits, recall Renaissance painting or early Mannerism, in the style of the Old Masters. Currin's engaging characters quest on the traditional painting and now they influence contemporary ways of seeing. On second look the viewer realizes that the American artist has loaded the appealing images with modernist notions of beauty and morality. The standards set by fashion and gossip magazines with their rich niches are clearly exposed and gloriously caricatured in the manner of great art. Outsize busts, super slim and super-fit beauties and the ova of family – a never-ending saga – are constantly recurring motifs. The paint is naked, formal and classical, sometimes pornographic, and bawdy, scenes of daily life straight out of the TV soap. But beneath the seemingly smooth surface of upper middle class aestheticism, one knows that there is a hidden ugliness, a hysterical laughter grossly overblown by cynical satirists, a less than ideal beauty, which elegant attire can barely hide, subtly spots the sensual pleasure of Currin's paintings. Generous and very real at the same time, the paintings create a tension, which viewers are invited to break by looking at what they see. A typical example is *Park City Girl* 2000, in which a couple are seen flirting with each other. But their heavily cased attitude and clichéd beauty betray the artificiality and dishonesty of the world in which they live.

John Currin ist ein Maler, für den zweifeln bleibt. Auf den ersten Blick erinnern seine Bilder – zumeist handelt es sich um Porträts – an die Mächtigkeiten der Renaissance und des frühen Manierismus. Im gelehrten Blick zwischen Gemälden ähnlicher Werke die Tradition der Kunst und ihre Rolle in der zeitgenössischen Bildszene. Auf den zweiten Blick erkennt der Betrachter nämlich, dass der amerikanische Künstler seine anspruchsvollen Motive in aktuelle gesellschaftlichen Vorstellungen von Schönheit und Moral aufgeladen hat. Die typischen Klischees und normativen Haltungen wie wir sie aus Modemagazinen oder aus der Boulevardpresse kennen, finden sich hier entlarvend dargestellt. Im Glanz, große Mächtigkeiten, übergrößen Büsten, sportlich-schlanke Beauties und alte Menschen in einer Familienszene zeigen zu dem immer wiederkehrenden Status der Klasse – genau wie mal eher klassisch, als eher pornografisch anmutende Autos oder bunte Flugzeugmodelle, die die Kunst eines TV-Senders entwerfen können. Aber auch übertriebene Hässlichkeiten entdeckt man schnell, wie der glatte Oberkörper der Protagonisten, der durch größtenteils groteske, übertriebene Körperproportionen, zelluläre Porenstruktur und körperlicher Verfall, der kaum von einer Kleidung verdeckt wird, verleiht idiomatisch das sinnliche Vergnügen an den Bildern von Currin. Glamouröse und zynisch zugleich bauen die Gemälde einen Spannungsbogen auf, der sich in einer bereichernden Leiden über das Bildgeschehen entfaltet. Typisch ist für die Werke das Bild *Park City Girl* 2000, das am Anfang des Jahres zeigt, wie Protagonisten verfallen in ihre ungesunden Liebesgeheimnisse und klischeehafter Schönheit, die Kunstschmerz und Schönheit miteinander verbindet.

John Currin est un peintre dont le travail exerce au deuxième regard. Au premier regard on effet, ses tableaux – le plus souvent des portraits – rappellent les peintures de la Renaissance et des débuts du Manierisme. Dans le style des anciens, ses œuvres haussent en couleurs, interrogent la tradition de la peinture et son rôle dans la perception d'un temps ainsi que l'image. Au deuxième regard, le spectateur s'aperçoit que l'art est américain, investi des motifs récurrents des conceptions de beauté et de morale qui sont aujourd'hui dans la culture. Les clichés et les idées normatives comme des magazines de la mode ou de la presse à sensation sont clairement démasqués et caricaturés. On voit le signe de la « grande peinture » – solennité, beauté sportive hyper-svelte, bonheur familial authentique même au troisième regard. Les sujets de prédilection de l'artiste. Aussi bien que les nus de tendresse à l'air de classicisme, tantôt comique, tantôt graphique, ou les scènes de la vie quotidienne qui pourtant étonnent directement, par leur idéalisme. Mais sous la surface de cette esthétique se cache une apparence entièrement bourgeoise, de dévouement aux deux sexes, des hystériques, étonnement grotesque des proportions corporelles, des goûts, des échecs physiques transparents sous le vêtement distingué gagnant secrètement la plaisir sensuel des images produites par l'artiste. De manière étonnante, en somme, ces peintures créent un champ de tension dont l'énergie se décharge dans une dimension idéologique de la vie. Une telle caractéristique on en trouve dans *Park City Girl* 2000, qui montre un couple en train de flirter. La documentation constante et la beauté convenue des deux protagonistes trahissent l'artifice et l'artificialité de leur univers.

R.S.



## SELECTED EXHIBITIONS

1995 *John Currin*, New York, NY  
1996 *John Currin*, New York, NY  
1997 *John Currin*, New York, NY  
1998 *John Currin*, New York, NY  
1999 *John Currin*, New York, NY  
2000 *John Currin*, New York, NY  
2001 *John Currin*, New York, NY  
2002 *John Currin*, New York, NY  
2003 *John Currin*, New York, NY  
2004 *John Currin*, New York, NY  
2005 *John Currin*, New York, NY  
2006 *John Currin*, New York, NY  
2007 *John Currin*, New York, NY  
2008 *John Currin*, New York, NY  
2009 *John Currin*, New York, NY  
2010 *John Currin*, New York, NY  
2011 *John Currin*, New York, NY  
2012 *John Currin*, New York, NY  
2013 *John Currin*, New York, NY  
2014 *John Currin*, New York, NY  
2015 *John Currin*, New York, NY  
2016 *John Currin*, New York, NY  
2017 *John Currin*, New York, NY  
2018 *John Currin*, New York, NY  
2019 *John Currin*, New York, NY  
2020 *John Currin*, New York, NY  
2021 *John Currin*, New York, NY  
2022 *John Currin*, New York, NY  
2023 *John Currin*, New York, NY  
2024 *John Currin*, New York, NY  
2025 *John Currin*, New York, NY

## SELECTED BIBLIOGRAPHY

1995 *John Currin*, New York, NY  
1996 *John Currin*, New York, NY  
1997 *John Currin*, New York, NY  
1998 *John Currin*, New York, NY  
1999 *John Currin*, New York, NY  
2000 *John Currin*, New York, NY  
2001 *John Currin*, New York, NY  
2002 *John Currin*, New York, NY  
2003 *John Currin*, New York, NY  
2004 *John Currin*, New York, NY  
2005 *John Currin*, New York, NY  
2006 *John Currin*, New York, NY  
2007 *John Currin*, New York, NY  
2008 *John Currin*, New York, NY  
2009 *John Currin*, New York, NY  
2010 *John Currin*, New York, NY  
2011 *John Currin*, New York, NY  
2012 *John Currin*, New York, NY  
2013 *John Currin*, New York, NY  
2014 *John Currin*, New York, NY  
2015 *John Currin*, New York, NY  
2016 *John Currin*, New York, NY  
2017 *John Currin*, New York, NY  
2018 *John Currin*, New York, NY  
2019 *John Currin*, New York, NY  
2020 *John Currin*, New York, NY  
2021 *John Currin*, New York, NY  
2022 *John Currin*, New York, NY  
2023 *John Currin*, New York, NY  
2024 *John Currin*, New York, NY  
2025 *John Currin*, New York, NY



- 2 The Old Dance 1999, oil on canvas, 180 x 62 cm  
 3 The Lobster 2000, oil on canvas, 17 x 11 cm  
 4 The Apple 2000, oil on canvas, 27 x 62 x 4 cm

besten am besten zu sehen: in der Spiegelschleife

- 5 Park City Girl 2001, oil on canvas, 41 x 18 x 4 cm  
 6 Komenade Rusta 2002, oil on canvas, 121 x 57 cm  
 7 Gold Chain and Dirty Face, 2004, oil on canvas, 120 x 81 cm

et, mieux est de recevoir: ces choses comme des miroirs

"It is best to think of the faces as mirrors."







# Tacita Dean

1965 born in Canterbury, UK, lives and works in Berlin, Germany

Tacita Dean represents space by drawing it in two dimensions, and archaeologists draw the axis of historical time by studying human artefacts. It must be possible to find a more complete method of viewing the totality of the human experience of space and time. *Totipotency 2000*, is the title of one of Tacita Dean's works. In her art, films, photographs and chalk drawings, she wanders through regions that have traditionally been divided by science. She is interested in strange and unexplored regions, places, utopies and interrupted narratives in which nature is reflected and human origins find their place. In her *Disappearance at Sea* cycle, 1995/97, the protagonist slowly loses himself in the sea, a condition that has succeeded in going beyond the boundaries of ordinary time and cognizable space. The ocean is the last stadium of technology in a world that is perfectly transparent and measureless. With the "marionettes" on display, and disintegration in almost all contemporary human creations, Dean makes reference to Robert Smithson's work. Her found piece entitled *Trying to Find the Spirit*, 1997, 1999, combines nature with a threat of emotion and the knowledge of a scientific wonder with the analytical task of an enlightened physicist. She blends diagrams, strange objects and visual substitutes for sensations experienced by the other senses along with film images. These are constructed with the precision of a classical sonnet, as calm and beautiful as the moon before Man flew west out on a

Auch wenn die Kartografen und die Archäologen sich darauf beschränken mögen, den Raum als zweidimensionale Fläche darzustellen, so ist es möglich, ein Bild der menschlichen Entwicklung durch das Studium menschlicher Artefakte zu zeichnen. Diese muss es dennoch möglich sein, die Totalität der menschlichen Raum- und Zeiterfahrung in angemessener Weise erlebbar zu machen. *Wohin* deshalb hat Tacita Dean unsere Werke von progressiven Ideen (Totipotency 2000), übergeben. In ihren Arbeiten, Filmen, Fotografien und Kreidzeichnungen durchwandern die Räume in Regionen, die bisher als Gänge und abstrakte verschiedene Wissenschaften gelten. Sie interessieren sich vor allem für sonderbare oder einzigartige Phänomene, Plätze, Utopien und unterbrochene Erzählungen, in denen sich die Kultur auflöst und menschliche Sehnsucht ihren Ausdruck findet. In ihrem Zyklus *Disappearance at Sea*, 1995/97, verliert sich der Protagonist allmählich in der See und scheint davon nie zurück zu kommen. Die Grenzen der gewöhnlichen Zeit und räumlich begrenzten Raumes überschritten zu haben. Der Ozean ist in unserer Welt die letzte Sphäre des Nicht-Wissens, zugleich vollkommen transparent und begrenzt. In ihrem Found-Book *Trying to Find the Spirit*, 1997, das auf Robert Smithson's Arbeit Bezug nimmt, befasst sie sich mit dem Thema der Enttarnung und der Auflösung, das heute in zahllosen künstlerischen Aufträgen eine zentrale Rolle spielt. In Dean's Arbeiten finden die Beobachter nach Gefallen, die Sensibilität der menschlichen Wandern und die analytische Präzision der physikalischen Wissenschaften zusammen. Sie kombiniert Diagramme, merkwürdige Objekte und visuelle Zeichen, die für die Empfindungen der übrigen Sinne stehen, mit Filmbildern. Diese Arbeiten sind in der Präzision eines klassischen Sonetts komponiert und präsentieren sich in sovieler Ruhe und Schönheit wie die noch von keiner Menschheit besetzte Mond.

Si les cartographe ou les archéologues se limitent à dessiner l'espace en deux dimensions et que les archéologues reconstituent l'axe du temps à partir de l'étude des objets fabriqués par l'homme, il doit être possible de trouver une méthode plus complète de se situer à l'égard de l'expérience humaine de l'espace et du temps. L'une des œuvres de Tacita Dean s'intitule *Totipotency 2000*. Dans son art, ses films, ses photographies et ses dessins, elle se promène dans des régions qui, traditionnellement, ont été divisées par la science. Elle s'intéresse aux phénomènes étranges et uniques, aux utopies vivantes et aux récits interrompus, à la culture en déclin et les aspirations humaines qui trouvent leur place. Dans son cycle *Disappearance at Sea*, 1995/97, le protagoniste se perd lentement en mer en étant convaincu d'être parvenu à dépasser les limites du temps originel et de l'espace connu. L'océan est le dernier bastion du non-connu dans un monde parfaitement transparent et mesuré. Les Jumeaux de l'ent, le ciel et de la désintégration éternelle comme à presque toutes les créations humaines contemporaines. Dean est fascinée par le travail de Robert Smithson dans sa pièce sonore intitulée *Trying to Find the Spirit*, 1997. Dans son travail, Dean associe un désir d'émotion et la sérénité d'une promenade romantique à la précision analytique d'une visionniste éclairée. Elle mêle diagrammes, objets étranges, substituts visuels de sensations perçues par les autres sens à des images filmées. Le tout est construit avec la précision d'un sonnet classique, aussi calme et beau que la lune avant que le premier homme ne marche vers elle.

A 8



## SELECTED EXHIBITIONS

1997 "Totipotency 2000" at the 95th Venice Biennale, Venice, Italy  
2000 "Totipotency 2000" at the 51st Venice Biennale, Venice, Italy  
2001 "Totipotency 2000" at the 52nd Venice Biennale, Venice, Italy

## SELECTED BIBLIOGRAPHY

1997 "Totipotency 2000" in *Artforum*, New York, NY  
1998 "Totipotency 2000" in *Artforum*, New York, NY  
2000 "Totipotency 2000" in *Artforum*, New York, NY  
2001 "Totipotency 2000" in *Artforum*, New York, NY

Teignmouth Electron, Cayman, B.W. 589 / black and white photograph  
 125 x 95 cm  
 Bubble House (Exterior), 89s / colour photograph 48 x 172 cm

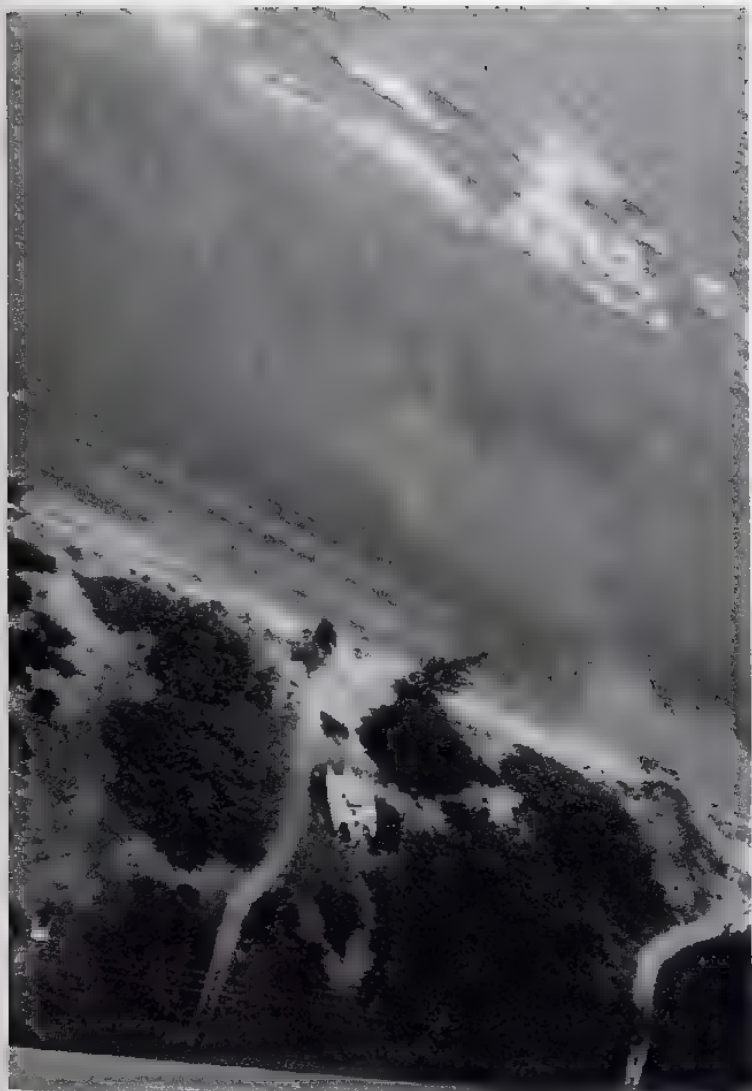
„Ich möchte, dass die Menschen sich mit Zeit geradezu überfluten können.“

9 Bubble House (Seaview) 1000 / colour photograph, 10 x 140 cm  
 2 Adsonarium, 2000 / 15 mm colour anamorphic film, optical sound 44 min

„Je plus que les gens se sentent noyés en temps“

“I want people to feel drowned in time.”





The artist Thomas Demand is a photographer and he is also a sculptor for everything he photographs has been painstakingly and precisely created by him. His subjects range from single figures to whole buildings, even entire streets. On second glance these almost life-sized but eerily deserted sets reveal to be models and the questions arise: What is the original, which is the fabrication and at what point are the boundaries of simulation reached? The pictures have a symbolic effect, designed to jog memories of "fundamentality" the accompanying solemnity of a study in Euro Official, 1995, the vertiginous height of *Springtime*, Dining Room, 1994, at the swimming centre of the technical school of *Rotkreuz (Escalator)*, 2000. Demand does not shy away from politically explosive and emotionally charged topics in his works. The bathtub in which a German politician was found dead in mysterious circumstances in a hotel room in Geneva is recreated and photographed by the artist in *Badezimmer* (Bathroom), 1997 as is the prototype of the exhibition hall designed by the Nazi architect Albert Speer for the 1937 Paris World Fair in *Museum (Model)*, 2000. For these two works, Demand used pre-existing photographs to construct his models, which were then translated back into photographs via the detour of his reconstruction models. Demand succeeds in claiming that reality really can be interpreted as fiction.

Der Künstler Thomas Demand ist Fotograf und im selben Moment ein Bühnen- und dann alles was er fotografiert hat es zuvor in penibler und präziser Arbeit selber hergestellt. Das Spektrum seiner rekonstruierten Sujets reicht von einzelnen Innenräumen über komplette Gebäude bis hin zu ganzen Straßen. Unter meist halbtotem Licht erscheinen diese Modelle ihrer selbst entgegen sich auf den zweiten Blick als Täuschung und zeichnen die Frage nach Original und Fälschung sowie die noch ungenutzten Grenzen der Simulation. Zudem beruhen die Bilder auch eine symbolische Wirkung, die Erinnerungen an „Fundamentalität“ in Gang setzen soll: Die akkuraten Treppenhäuser eines Arbeiterwohnbaus in *Büro*, 1995, die Schwimmbadanlage der Höhe vom *Springturm* 1994 im Schwimmbad, oder die technische Glisole der *rotkreuz* 2000, erzählen hiermit genau davon. Auch auch politische Brisanz und emotional aufgeladene Orte finden sich in Demand's Work. Die *Badewanne*, in der ein deutscher Politiker unter mysteriösen Umständen in einem Zürcher Hotelzimmer tot aufgefunden worden war, stellt der Künstler ebenso nach und fotografiert sie in *Badezimmer*, 1997 wie den Prototyp der Ausstellungsfläche in *Modell*, 2000, die der nationalsozialistische Architekt Albert Speer für die Weltausstellung 1937 in Paris entworfen hatte. Bei diesen beiden Arbeiten basieren die Vorlagen für das von ihm gebaute Modelle auf Fotografien, die also gleichsam zurückgeführt werden. Wer den in neuen Fotografien. Durch den Umweg der Rekonstruktion Modelle gort, gelingt es ihm, realitätsnahe Resultate als interpretierbare Fiktion zu betonen.

L'artiste Thomas Demand est à la fois photographe et sculpteur. Tout ce qu'il photographie a été réalisé par ses soins dans un travail pénible et précis. L'étendue de ses sujets construits de toutes pièces va des espaces intérieurs à spectaculaires à des rues entières en passant par des immeubles. Le plus souvent dépourvus de toute présence humaine, ces lieux deviennent le modèle d'eux-mêmes et représentent ainsi comme un monde qui se déconstruit et se reconstruit, posant ainsi le problème de l'original et de la copie, mais aussi des limites de la simulation. En plus, les photographies font surgir d'un signe qui évoque le souvenir de quelque chose d'essentiel, comme l'évoquent avec une équivalence proportionnelle la présence poignante d'un espace de travail dans *Büro* (Bureau), 1995, le vertige des hauteurs dans *Springtime* (Printemps), 1994, dans une piscine où la perfection technique d'un *Rotkreuz* (Escalier), 2000. Le baigneur d'une chambre d'hôtel de Genève, dans laquelle un politicien allemand fut retrouvé mort dans des conditions mystérieuses a été reconstruit par l'artiste en photographies dans *Badezimmer* (Salle de bain), 1997, aussi bien que le prototype de la salle d'exposition que l'architecte nazi Albert Speer conçut pour l'Exposition universelle de Paris en 1937 *Modell* (Modèle), 2000. Dans ces deux œuvres, les modèles des modèles sont des photographies qui ont servi des photographies, qui sont donc en quelque sorte reconstruits à partir de nouvelles photographies. Par ce détour qui emprunte le chemin de la reconstruction, l'artiste parvient à affirmer la réalité sociale comme une fiction interprétable.

R. S.



#### SELECTED EXHIBITIONS

1999 *Artforum*, New York  
2000 *Artforum*, New York  
2001 *Artforum*, New York

#### SELECTED BIBLIOGRAPHY

1993 *Artforum*, New York  
2000 *Artforum*, New York  
2001 *Artforum*, New York



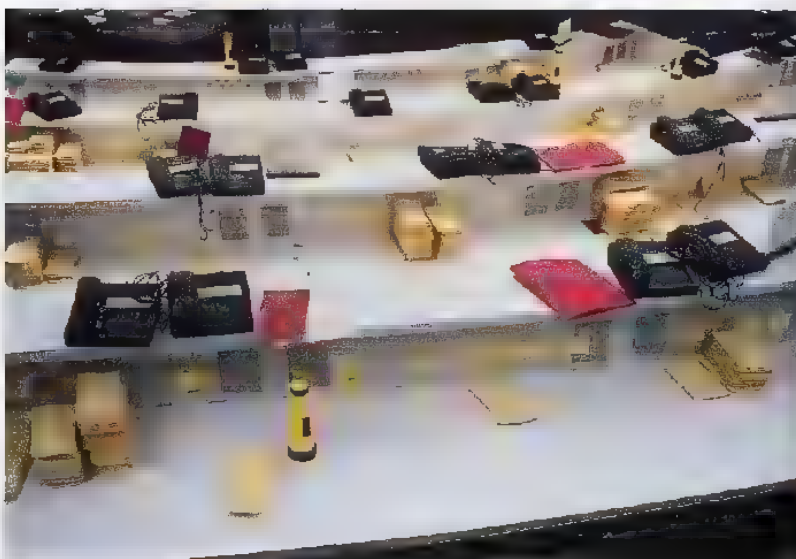
- 1 Podium 2005, c-print/Alu, 298 x 183 cm  
 2 Pail 2207, c-print/Alu, 80 x 260 cm  
 Stapel/Pile, 2001, c.p./int./Alu, 5 parts, 83 x 84 cm

- 4 Stapel/Pile, 2001, c-print/Alu, 5 parts, 82 x 80 cm  
 5 Copyshop 1995, c-print/Alu, 184 x 80 cm

"Ich habe den Eindruck, dass sich die Fotografie nicht mehr sehr auf  
 them. (sich) Strategien verlassen kann, um zu den Dingen, die sie fotografieren  
 zu gelangen. (sich) Strategien verlassen kann, um zu den Dingen, die sie fotografieren  
 zu gelangen."

"J'ai l'impression que la photographie ne peut plus compter sur  
 ses stratégies symboliques et qu'elle doit aller chercher les  
 éléments par elle-même, à l'intérieur de l'œuvre."

**"I have the impression that photography can no longer rely much on symbolic  
 strategies and has to probe psychological narrative elements within the  
 medium instead."**





3



4



5



# Rineke Dijkstra

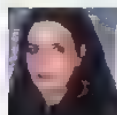
1969 Born in Biltfeld, lives and works in Amsterdam, The Netherlands

Portraits are central to the work of Dutch photographer Rineke Dijkstra. Her most generally creates her documentary projects by approaching children and young people in public spaces such as beaches, parks and nightclubs. The results in intense collaborations and, although her models are lifted out of their everyday context, they are given leeway to choose the manner in which they express themselves. The resulting photographs, with a poignancy and humour that belies their sociological naivety, in the late 1990s, the artist turned to the medium of video. In *The Buzzclub, Liverpool, UK/Myersworld, Zeeland, NL, 1999/07* young huddlers were positioned facing a static video camera in a bare, dimly lit studio. Dressed for clubbing, the adolescents danced to their music, but now they must do so without the protection of a crowd, taking a variety of settings. Dijkstra repeatedly reveals the discrepancy between norm and identity and individual identity. This is evident once more in her latest cycle of photography, *Israel Portraits, 2001*. Prompted by an invitation from the Harry M. Museum of Art, she was inspired by the portraits of Israelis on military service. An important period in the lives of young Israelis, which is experienced in more respect than their gender. Dijkstra photographed the recruits in both uniform and civilian clothes on their first day and in full gear after a military exercise in the Golan Heights. The faces of the young soldiers speak of pride and insecurity, of empowerment and vulnerability. These photographic documents and visual transitions that are marked by the rites of social initiation and political and personal ambivalence.

In den Arbeiten der niederländischen Fotografin Rineke Dijkstra stellt das menschliche Porträt die zentrale Rolle für ihre dokumentarischen Projekte. Sie spricht die Künstlerin zu meist Kinder und Jugendliche in öffentlichen Raum an – etwa am Strand, im Park oder in einer Diskothek. Es entsteht eine intensive Zusammenarbeit, bei der die Modelle zwar aus ihrem alltäglichen Kontext herausgelöst werden, aber gleichzeitig Raum für ihren selbst gewählten Ausdruck erhalten. Dadurch haben die Fotografinen, die in ihrer soziologischen Kühnheit, Ironie und humorvolle Momente, Ende der neunziger Jahre wandte sich die Künstlerin dem Medium Video zu. In *The Buzzclub, Liverpool, UK/Myersworld, Zeeland, NL, 1999/07* trafen junge Diskobesucher, die sie in einem leeren Studio bei fehlender Beleuchtung frontal vor eine statische Kamera stellen. Die Jugendlichen in ihrem natürlichen Outfit beginnen zu „ihrer“ Musik zu tanzen, allerdings ohne den Schutz der Masse. Es ist immer wieder Rineke Dijkstra zwischen Norm und Individualität und zwischen Identität, die selbst als vorselektierter Milieu zu sein vorgibt, bringt so auch in ihrem neuesten Fotozyklus *Israel Portraits, 2001* Ausrüstung durch die Erlaubnis des Herzog-Museum in Art, welche die das Porträt vor Israelis während des Militärdienstes zu machen, der eine wichtige Rolle in Leben eines jüdischen Jugendlichen spielt, zumal Männer und Frauen gleichermaßen einbezogen werden. Dijkstra fotografierte die Rekruten in ihrer Uniform und in ihrer Zivilkleidung am ersten Tag ihres Dienstes und in voller militärischer Montur nach einer Waffenübung auf den Golan-Höhen. In der Gestaltung der jungen Soldaten steht der Ausdruck von Stolz, neuer Verantwortung, Alter und erst recht Verletzlichkeit. Es sind Dokumenten eines Übergangs, gekennzeichnet von der äßen gesellschaftlicher Initiation und von politischer und persönlicher Ambivalenz.

Dans son œuvre de la photographie, le portrait occupe une place centrale. Rineke Dijkstra s'adresse le plus souvent à des enfants et à des jeunes dans l'espace public – à la plage, dans les parcs ou dans les discothèques. Il en résulte une intense collaboration qui fait certes sortir les modèles de leur environnement quotidien tout en leur laissant du champ pour un libre développement. Rineke Dijkstra ne fait pas analyser une froide, mais sociologique, ces photographies contiennent des moments émouvants et pleins d'humour. À la fin des années 90, l'artiste se tourne vers le vidéo. Dans *The Buzzclub, Liverpool, UK/Myersworld, Zeeland, NL, 1999/07*, elle s'attache à filmer de jeunes danseurs de discothèque. Initialement, devant une caméra fixe, dans un studio vide de baignant dans un éclairage stérile, les jeunes commencent à danser à leur musique, sans bénéficier de la protection d'une foule. Ceci est également pour son dernier cycle de photographie, *Israel Portraits, 2001*. Sur une invitation du Herzog-Museum d'Art, Rineke Dijkstra a conçu l'idée de photographier des Israéliens pendant leur service militaire, qui joue un rôle important dans la vie des jeunes israéliens, notamment au regard du fait qu'hommes et femmes sont également impliqués dans des tâches. Dijkstra met en évidence dans ces photos les soldats, en dansant les uniformes et de leur à habitude, le premier jour de leur service, en équipement militaire complet, après un exercice de tir sur les hauteurs du Golan. Dans leurs visages, l'expression de fierté et de responsabilité, de l'insécurité, de l'empowerment et de vulnérabilité. Ces documents sont ceux d'une transition marquée par les rites de l'initiation sociale et de l'ambivalence politique et personnelle.

A. R.

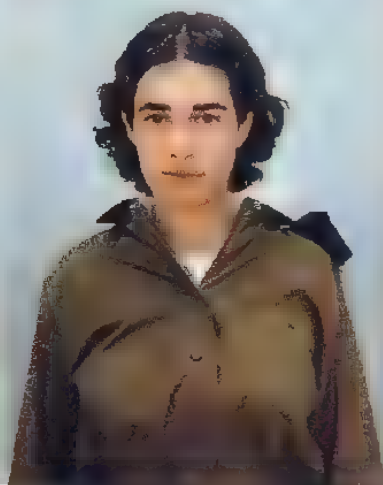
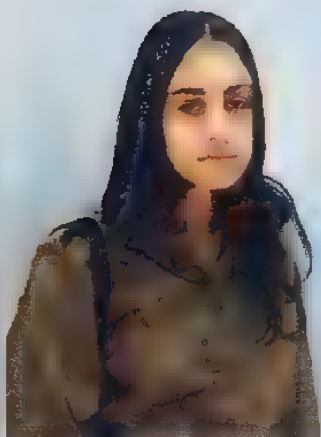
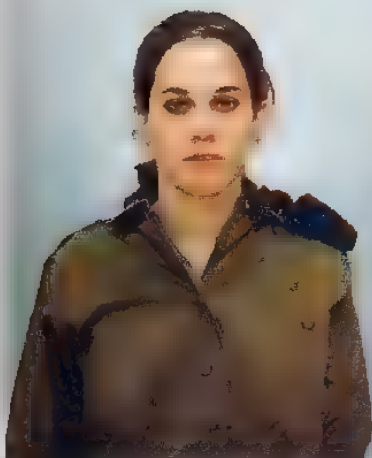


## SELECTED EXHIBITIONS

587  
1998  
1999  
2001

## SELECTED BIBLIOGRAPHY

1996  
1998  
1999  
2001



2. 4 induction Center, Te. Hesperides, Basel, Apr. 12, 1999. photo, each 26 x 17 cm

3. Abigail, Herzl ya, sra, Apr. 10, 1999. 6 x 11 m, 120 x 177 cm

Nicht interessiert vor allem die paradoxe Beziehung zwischen der Identität und der Uniformität, wie Frau und der Verletzlichkeit, edgar, verführerisch, und einer Gruppe, dessen Paradox versuche ich zu tun, zu machen, in dem ich das Augenmerk auf Pose, Einstellung, Gesten, auf die Gruppe ist.

**"I am interested in the paradox between identity and uniformity, in the power and vulnerability of each individual and each group. It is this paradox that I try to visualise by concentrating on poses, attitudes, gestures and gazes."**

5. The Buzzclub, Liverpool, UK/Mystery World, Zaandam, NL, 98/99. two screen video installation, duration 20:40 min

6. Gacian Brigade, Bydgoszcz, 1999. 26 photo, 2 prints, each 180 x 50 cm

"Je m'intéresse à la paradoxe entre l'identité et l'uniformité, au pouvoir et à la vulnérabilité de chaque individu et de chaque groupe. C'est ce paradoxe que je tente de visualiser en concentrant mon attention sur la pose, l'attitude, les gestes, les regards des individus et des groupes."





# Peter Doig

1959 born Edinburgh, lives and works in London, UK

Peter Doig paints picturesque landscapes inspired by images in photographs, films, books and other popular media. In *Night Fishing* 1993, he started with a 'mago' (magical) advertisement for a fishing holiday in Canada, from which he created a scene set on a lake at dusk. *Daytime Astronomy* 1997/98, was inspired by a photograph of Jackson Pollock taken by Hans Namuth in which Pollock lies on his back gazing up at the sky. Doig does not paint nature scenes from within the landscape itself, and his use of reproductions is also indirect: he works with photographs and sketches that are generations removed from the original by his repeated reworking of the images. Doig has created multiple versions of similar scenes as paintings and as intimate drawings and studies inspired by a scene in the horror movie *Friday the 13th*, as painted on a wall of a lake with a figure slumped over a canoe. A related group of works entitled *Echo Lake*, in which a figure cups his hands in a bowl out across the lake is inspired by the same movie. In addition to external references, Doig is interested in the use of remote colour by impressionist and Postimpressionist painters, as well as the effect of the camera on the way artists have visualised the natural world for more than a century. While his work has been compared to that of Gerhard Richter because of the strong relationship between painting and photography, Doig leans more towards the tradition of painting and the ways artists such as Friedrich, Constable and Monet interpreted and abstracted the landscape.

Peter Doig malt pittoreske Landschaften und lässt sich dabei von Fotos, Filmen, Büchern und sonstigen populären Medien inspirieren. Sein Werk *Night Fishing* 1993, ein Bild zugrunde, das er in einer Werbung für einen Angelerurlaub in Kanada entdeckt, hat Ausgangspunkt für diesen Bild. Das eine Szene in der Abenddämmerung auf einem See gestaltet. Auch zu dem Werk *Daytime Astronomy* 1997/98, hat Doig sich von einem Foto anregen lassen, das Hans Namuth von dem auf dem Rücken liegenden Jackson Pollock gemacht hat. Aber Doig verzichtet bei seinen Landschaftsmalereien nicht nur auf die unmittelbare Anschauung der Natur, er ist sogar auf möglicher großer Distanz zu seinem Motiv. So, in Bezug auf zum Beispiel, nach Fotokopien und Skizzen, die durch wiederholte Reproduktionen schon um mehrere Generationen von den Originalen entfernt sind. Doig hat zahlreiche Variationen ganz ähnlicher Motive, nämlich Gemälde, dann wieder als intime Zeichnungen oder als Studien gestaltet. So ist etwa eine Szene aus dem Horrormovie *Friday the 13th* Ausgangspunkt für eine Reihe verschiedener Versionen eines Sees mit einer Figur, die über einem Kanu zusammengebrochen ist. In einer weiteren *Echo Lake* Serie bestimmt Werkgruppe ist eine Figur mit erhobenen Händen zu sehen, die etwas über einem See brüht. Auch hier hat wieder, ähnlich dem Film als Inspirationsquelle gedient. Doig entnimmt seine Motive aber nicht nur aus Vorlagen der Popkultur, er beschäftigt sich auch mit den intensiven Farben der impressionistischen und postimpressionistischen Malerei. Außerdem befasst er sich mit der Frage, wie die Erfindung der Kamera den Blick der Künstler auf die Natur in den letzten 150 Jahren verändert hat. Wegen der engen Beziehung zwischen Malerei und Fotografie hat man Doig immer wieder mit Gerhard Richter verglichen. Doch gilt sein Interesse vor allem den malerischen Traditionen und jenen in Frontalansicht und Abstraktionsverfahren, vor denen sich Landschaftsmaler wie Friedrich, Constable und Monet abzuheben sahen.

Peter Doig peint des paysages pittoresques inspirés par des images trouvées dans des photographies, des films, des livres et d'autres médias populaires. Dans *Night Fishing* 1993, il s'est servi d'une image trouvée dans une publicité pour un séjour de pêche au Canada, avec laquelle il crée une scène située sur un lac au crépuscule. De même, *Daytime Astronomy* 1997/98, s'inspire d'une photographie de Jackson Pollock prise par Hans Namuth, où Pollock est allongé sur le dos, fixant le ciel. Doig ne peint pas les paysages d'une nature vue recours aux reproductions est tout aussi indirect. Il travaille à partir de photographies et de croquis qui à force d'être réinterprétés finissent par en être très éloignés. Doig a créé de nombreuses versions multiples de scènes similaires sous forme de peintures, de dessins et d'études. Il a ainsi par exemple une scène du film d'horreur *Friday the 13th* à partir de laquelle il a créé une série de peintures et de croquis d'un lac avec une figure qui se penche sur un canoé. Une autre série d'œuvres, intitulée *Echo Lake*, où une silhouette est assise sur un banc, est aussi inspirée par le même film. En plus de références extérieures, Doig est intéressé par l'utilisation de couleurs lointaines par les peintres impressionnistes et postimpressionnistes, ainsi que l'impact de la caméra sur la façon dont les artistes ont visualisé la nature depuis plus d'un siècle. Bien qu'il ait souvent été comparé à Gerhard Richter du fait de ses liens étroits entre la peinture et la photographie, Doig s'inscrit davantage vers la tradition picturale et la façon dont des artistes tels que Friedrich, Constable et Monet ont interprété et abstrait le paysage de manière aberrante. De S.



## SELECTED EXHIBITIONS

1990

1991

1992

1993

1994

1995

1996

1997

1998

1999

2000

2001

2002

2003

2004

2005

2006

2007

2008

2009

2010

2011

2012

2013

2014

2015

2016

2017

2018

2019

2020

2021

2022

2023

2024

2025

## SELECTED BIBLIOGRAPHY

1990

1991

1992

1993

1994

1995

1996

1997

1998

1999

2000

2001

2002

2003

2004

2005

2006

2007

2008

2009

2010

2011

2012

2013

2014

2015

2016

2017

2018

2019

2020

2021

2022

2023

2024

2025

1990

1991

1992

1993

1994

1995

1996

1997

1998

1999

2000

2001

2002

2003

2004

2005

2006

2007

2008

2009

2010

2011

2012

2013

2014

2015

2016

2017

2018

2019

2020

2021

2022

2023

2024

2025



1. The heart of Old San Juan, 1999, oil on canvas, 250 x 380 cm  
 2. Untitled (Pond Painting), 2000, oil on canvas, 200 x 250 cm

3. Echo Lake, 1998, oil on canvas, 228 x 350 cm  
 4. 100 Years Ago, 2000, oil on canvas, 200 x 298 cm

Ich teilsche meine Bilder durch was nicht als Natur auf, ich als Natur  
 verstanden. Ich will nicht als Natur gesehen werden und nicht als zu viel mit  
 dem zu tun haben was wir da draußen vor uns sehen

Je ne me considère pas comme un peintre de la nature, mais comme un peintre  
 des concepts comme décollant de ce qu'on a dans la tête plutôt que  
 de ce qu'on a devant les yeux

**"I don't think of my paintings as being at all realistic.**

**I think of them as being derived more from within the head than from  
 what's out there in front of you."**







# Keith Edmier

1967 born in Chicago (IL), lives and works in New York, NY, USA

Keith Edmier's highly detailed, representational sculptures refer to memories of his childhood in 1970s Midwest America and have been described as "Sentimental Realism". Combining personal history with collective memory, he relives the autobiographical content of his work by adding details which refer to icons of recent history. *Beverly Edmier 1967-1998*, is a life-size rendering of his newly pregnant mother wearing the same Chanel suit as Jackie Kennedy wore on the day of the president's assassination while *Jill Peters 1997/98*, is a waxy portrait of his first love sporting the famous feather-link hairstyle of Farrah Fawcett who was the first lady of countless American teenagers of Edmier's generation. A sense of vulnerability is imbued by cartoonish exaggerations of nose, kind primary colours or suggestively phallic structures that recall the ungainly awkwardness and casual misanthropy of adolescence. Edmier's fascination with childhood heroism too is a collaboration with Evel Knievel and a small scale bronze monument (*Evel Knievel American Daredevil 1998*) and inspired a recent project which relates to his teenage obsession with Farrah Fawcett. When he discovered that Fawcett is a practicing artist as well as a famous actress, Edmier contacted her and suggested they collaborate on a work. Their first collaborative sculpture, *United Hands 2000*, is a marble carving of his and her hands. With a touching sincerity, Edmier conveys the gap between the intensity of childhood and the recollections in maturity and the transformation of a boy's unqualified hero-worship into a multi-adult affiliation.

Die Figuren detailliert herausgearbeiteten Skulpturen von Keith Edmier basieren auf sentimentale "Realismus" beinhalten beziehen sich auf seine Kindheit im Mittleren Westen der sechziger Jahre. Durch Verschmelzung persönlicher Erinnerungen mit kollektiver Erinnerung relativiert Edmier den autobiographischen Bezug seiner Arbeiten. So fügt ihnen Details hinzu, die auf die Ikonen der jüngeren Vergangenheit verweisen. *Beverly Edmier 1967-1998* ist eine lebensgroße Skulptur, die Edmier als hochschwangeren Mutter in demselben Chanel-Kostüm zeigt, in dem Kennedy am Tag der Ermordung des Präsidenten trug. *Jill Peters, 1997/98* wiederum ist ein Wachsmodell seiner ersten Liebe, die perspektivisch der berühmten Figur seiner Farrah Fawcett, die die erste Liebschaft eines Mannlicher Teenagers aus Edmiers Generation war. Einen Eindruck von Verletzlichkeit vermittelt die karikaturistisch überzeichnete, außerdem etwas gepackte Primärfarben sowie suggestiv phallische Elemente, die an die ersten linkischen Ähnlichkeiten zwischen dem sexuellen Unbehagen der Pubertät erinnern. Edmier's Passsion für die Helden seiner Kindheit führte zur Zusammenarbeit mit Evel Knievel als eine kleinformatige Bronzeplastik (*Evel Knievel, American Daredevil 1998*) ergab sowie ein neueres Werk, das immer mehr auf seine eigentliche Begeisterung für Farrah Fawcett zurückgeht. Als Edmier herausfand, dass Fawcett nicht allein eine berühmte Schauspielerin, sondern auch eine talentierte Künstlerin ist, nahm er Kontakt zu ihr auf und bat um eine Zusammenarbeit. Die erste gemeinsame geschaffene Skulptur *United Hands, 2000*, ist eine in Marmor gemeißelte Nachbildung seiner und ihrer Hände. Mit aufrichtiger Aufmerksamkeit verweist Edmier auf die Kluft zwischen intensiver Kindheitsbegeisterung und der Erwahnung des Teilangewachsenseins zwischen der unqualifizierten Heroenverehrung der Kindheit und der gegenseitigen Verbundenheit Erwachsener.

Keith Edmier's sculptures are detailed and representational, referring to memories of his childhood in 1970s Midwest America and have been described as "Sentimental Realism". Combining personal history with collective memory, he relives the autobiographical content of his work by adding details which refer to icons of recent history. *Beverly Edmier 1967-1998* is a life-size rendering of his newly pregnant mother wearing the same Chanel suit as Jackie Kennedy wore on the day of the president's assassination while *Jill Peters 1997/98*, is a waxy portrait of his first love sporting the famous feather-link hairstyle of Farrah Fawcett who was the first lady of countless American teenagers of Edmier's generation. A sense of vulnerability is imbued by cartoonish exaggerations of nose, kind primary colours or suggestively phallic structures that recall the ungainly awkwardness and casual misanthropy of adolescence. Edmier's fascination with childhood heroism too is a collaboration with Evel Knievel and a small scale bronze monument (*Evel Knievel, American Daredevil 1998*) and inspired a recent project which relates to his teenage obsession with Farrah Fawcett. When he discovered that Fawcett is a practicing artist as well as a famous actress, Edmier contacted her and suggested they collaborate on a work. Their first collaborative sculpture, *United Hands 2000*, is a marble carving of his and her hands. With a touching sincerity, Edmier conveys the gap between the intensity of childhood and the recollections in maturity and the transformation of a boy's unqualified hero-worship into a multi-adult affiliation.



## SELECTED EXHIBITIONS

1996

1999

2000

1999 Abstracta Tate Gallery, London, UK  
PSL, New York, NY, USA

2002

## SELECTED BIBLIOGRAPHY

1997

1998

Tate Gallery, London, UK  
PSL, New York, NY, USA

2000



Beverly Edens, 1997. 908. 60cm x 60cm, aluminum, acrylic paint, fabric.

25 x 80 x 57 cm

2. KEEK, 1999. Installation view, University of South Florida Art Museum, Tampa, FL, USA.

3. K. L. A. 1997. 908. 60cm x 60cm, aluminum, acrylic paint, fabric.

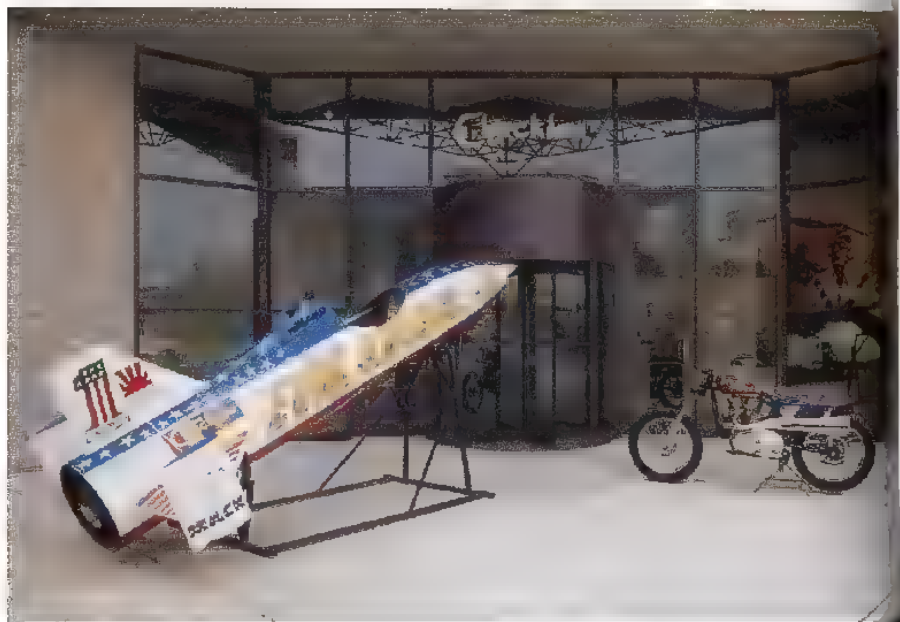
4. K. L. A. 1997. 908. 60cm x 60cm, aluminum, acrylic paint, fabric.

5. K. L. A. 1997. 908. 60cm x 60cm, aluminum, acrylic paint, fabric.

An der Vorstellung festhalten, dass in der Kunst alles möglich ist, aber auch die Konsequenzen des Freiheits zu akzeptieren.

« Sans tenir à l'idée que tout est possible en art, mais à accepter les conséquences de cette liberté »

**"To hold on to the idea that anything is possible in art, but to accept the consequences of that freedom."**





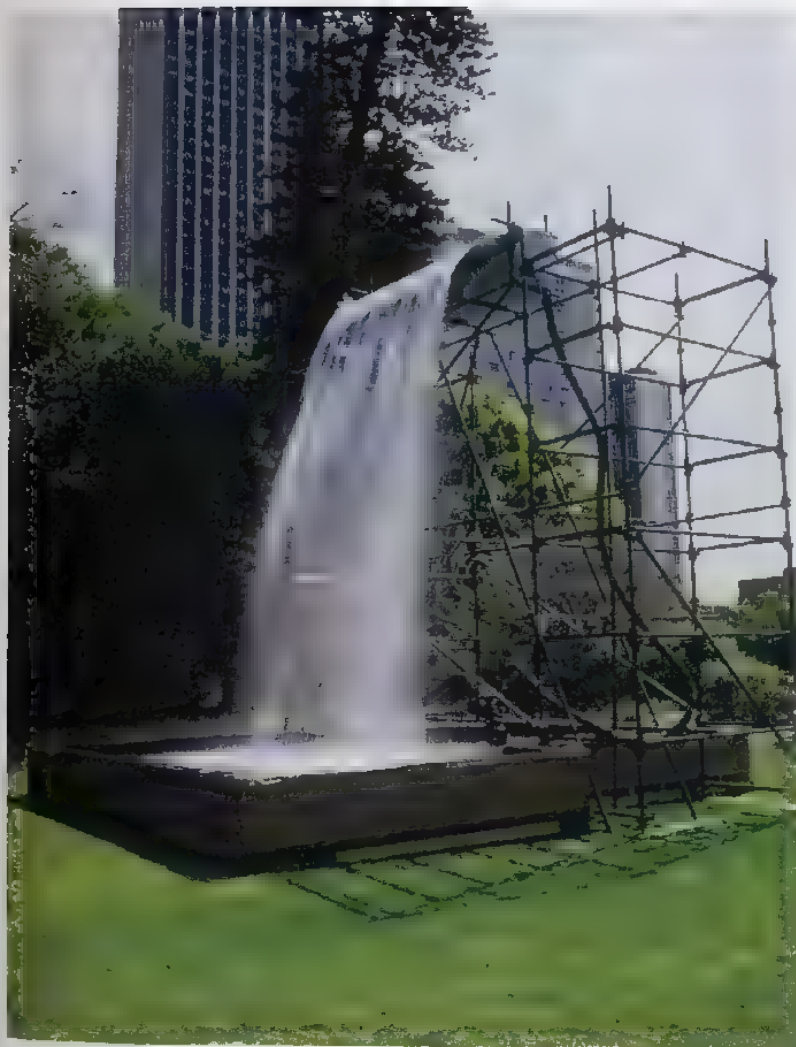




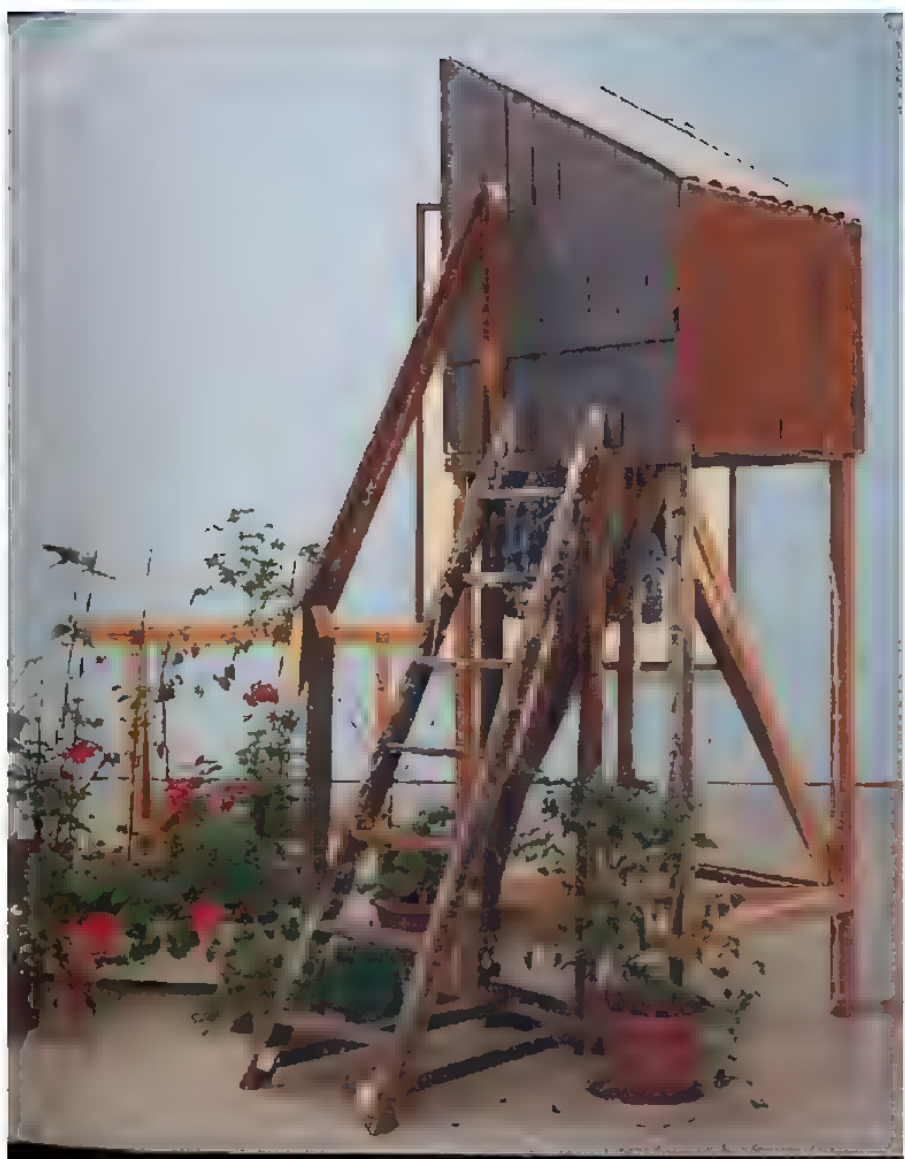


« Je tiens à ce doute mais ici, ce l'espace et de la conscience de nos  
 et nous mandrines. Elle est différente de celle que j'ai vue à New York  
 mais c'est à l'échelle de New York, par exemple.









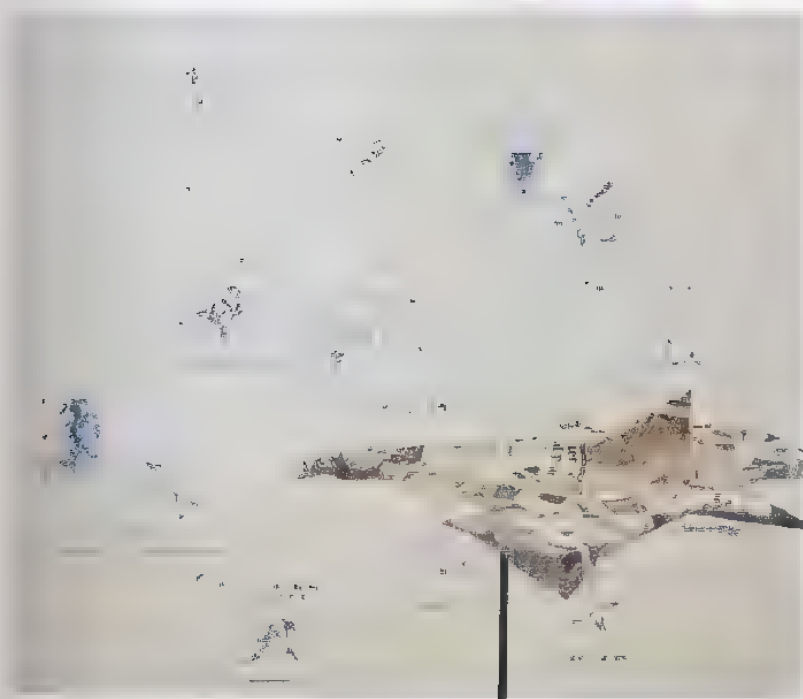
- his *Portrait of James to Goya*, 2001 (wooden boardhouse DVD monitor, plastic plants, wooden ladder, 250 x 0 x 0 cm)
- 2 *Wassailen vew, The 'turban' Kniezschabica*, The Gallery, n.d. (n.d. 1991)
- 3 *Sometimes ... 200* (installation view, *Re-programme, Upgrade Star*, 0 x 0 x 0 cm)
- 4 *pe print mounted on foam board, 101 x 101 cm*
- 5 *get to see my new! With a Gun!* (London, 2001)
- 6 *Wassailen vew, The 'turban' Kniezschabica*, wood and metal

Zelfs als ik heb het idee, dat ik het niet meer heb, dan is het wel een beetje. Als ik het wel heb, dan is het wel een beetje. Als ik het niet heb, dan is het wel een beetje.

Wassailen vew, The 'turban' Kniezschabica, wood and metal

**"I've had a big chip on my shoulder all my life  
I've still got it but now it's not weighing me down."**





# Sylvie Fleury

1951 born in Geneva, lives and works in Geneva, Switzerland

The nature of Sylvie Fleury's work in the early 1980s consisted of careful arrangements of designer (often shopping bag or expensive cosmetic) packaging. Some early critics interpreted this as a commentary on our consumer society's merchandising fetish. The presentation of these early works already seemed to suggest a profound sympathy with the aesthetics of Pop Art and Minimalism. Fleury moved so rapidly appropriating the well-known works of male artists by producing obvious parodies on which she applied face (a face which endowed her imitations with a dash of visual and tactile seductiveness). By the late 1980s Fleury had expanded the scope of her multi-layered imagery to encompass Japanese, sometimes typically 'masochist' motifs, like motor sports and customised motorcycles. The increasing complexity of her work, in which various aesthetic sensibilities and fields of interest overlap, makes it difficult to predict Fleury's future artistic development. With her latest works and exhibition projects Fleury gives the impression that she no longer desires to be identified with the work of the photographic 'Male + Girl'. The artist's Self, which could either be read as the artist's initiation or the preparation for 'Sexualisation', forms the title of her first major exhibition this century, in which she articulates her fascination with Zen, New Age, and other spiritual systems. In interviews, Fleury has often emphasised the 'vehicule' to describe her works. Beginning with the body, which serves as a vehicle for the soul, Fleury today also considers shoes, cars and space rockets as instruments of propulsion, both spiritual and physical.

Am Anfang ihrer Kunst steht das Foto. Der Fotograf Rikio Ishihara (der 'Verpackungen' von Luxe-Kosmetik als Motive wählte) den Anfang der neunziger Jahre der Aufstieg zum Werk von Sylvie Fleury, das einigen Kritikern zunächst als Kommentar zum Warenfetischismus einer Konsumgesellschaft erschien. Schon in den Präsentationen dieser frühen Arbeiten schwang immer auch ein genaues Wissen um die künstlerischen Ästhetiken von Pop und Minimalismus mit. Wenig später ging Fleury dazu über sich bekannte 'Masks' männlicher Künstlerkollagen durch offenkundige Inkonsistenzen zu zeigen und verliert diesen durch die Verwendung von Knetziffern einen nicht nur visuell sondern auch haptisch verneinenden Touch. Ende der neunziger Jahre gilt Fleury mit ihren wievieltägigen Bildwelten als unentbehrliche, teils karitative und teils 'inliche' Dominante, wie auch die des 'Votivbilds' und des 'Customising' von Straßenkünstlern über. Die zunehmende Komplexität ihres Werkes in den 1990er Jahren, in der sie immer mehr zwischenmalen und fliegende Linien zwischenmalen, macht Fleury künstlerische Entwicklung schwer vorhersehbar. Ihre jüngsten Arbeiten und Ausstellungen sprechen wiederum davon, dass Fleury nicht (mehr) auf das Klebende eines Fotogramms 'Material Girl' festgelegt worden ist. Sie ist heute nicht nur als Initiatorin der Künstlerin, sondern auch als Anerkennung der Künstlerin, die in der letzten großen Ausstellung in der neuen Jahrhundert, in der sie ihre Interesse für Zen, New Age und andere spirituelle Techniken artikuliert, in der sie sich mit Fleury mehrfach die Bedeutung des 'vehicule' für ihre Arbeiten hervorheben. Angenommen beim Körper, der als Vehikel für den Geist dient, kann Fleury heute auch Schuhe, Autos und Raketen als Instrumente einer nicht allein physischen sondern auch spirituellen Fortbewegung.

Les arrangements de sacs à main, de jouets ou d'emballages de cosmétiques de luxe ont marqué le coup d'envoi de l'œuvre de Sylvie Fleury au début des années 80. Le coup d'envoi que certains critiques ont marqué comme un commentaire sur le caractère marchand de la culture de consommation. Un peu plus tard, les ses premières œuvres présentaient toujours d'une connaissance approfondie des canons du Pop Art et du Minimalisme. Un peu plus tard, par des imitations évidentes, Fleury s'efforce d'approprier les œuvres célèbres de collègues masculins et de leur conférer un touché de contradiction visuelle, mais aussi tactile. Utilisation de figures synthétiques. A la fin des années 90, Fleury élargit ses thèmes à l'art japonais, parfois typiquement 'masochiste', comme les sports mécaniques et les motos personnalisées. La complexité croissante de son œuvre rend difficile de prédire son développement artistique futur. Avec ses dernières œuvres et ses expositions, Fleury donne l'impression qu'elle ne souhaite plus être associée à l'œuvre du 'Male + Girl'. L'artiste's Self, qui peut être lue comme l'initiation ou la préparation à la 'sexualisation', forme le titre de sa première exposition de ce siècle, dans laquelle elle articule sa fascination pour le zen, le New Age et d'autres techniques spirituelles. Dans ses interviews, Fleury souligne à plusieurs reprises l'importance de la notion de 'véhicule' pour ses œuvres. En commençant par le corps, qui est le véhicule de l'esprit, Fleury considère aussi les chaussures, les voitures et les fusées comme des instruments du mouvement de nature non seulement physique, mais



## SELECTED EXHIBITIONS

1990 Art Gallery, Vancouver, BC

2000

2001

1990

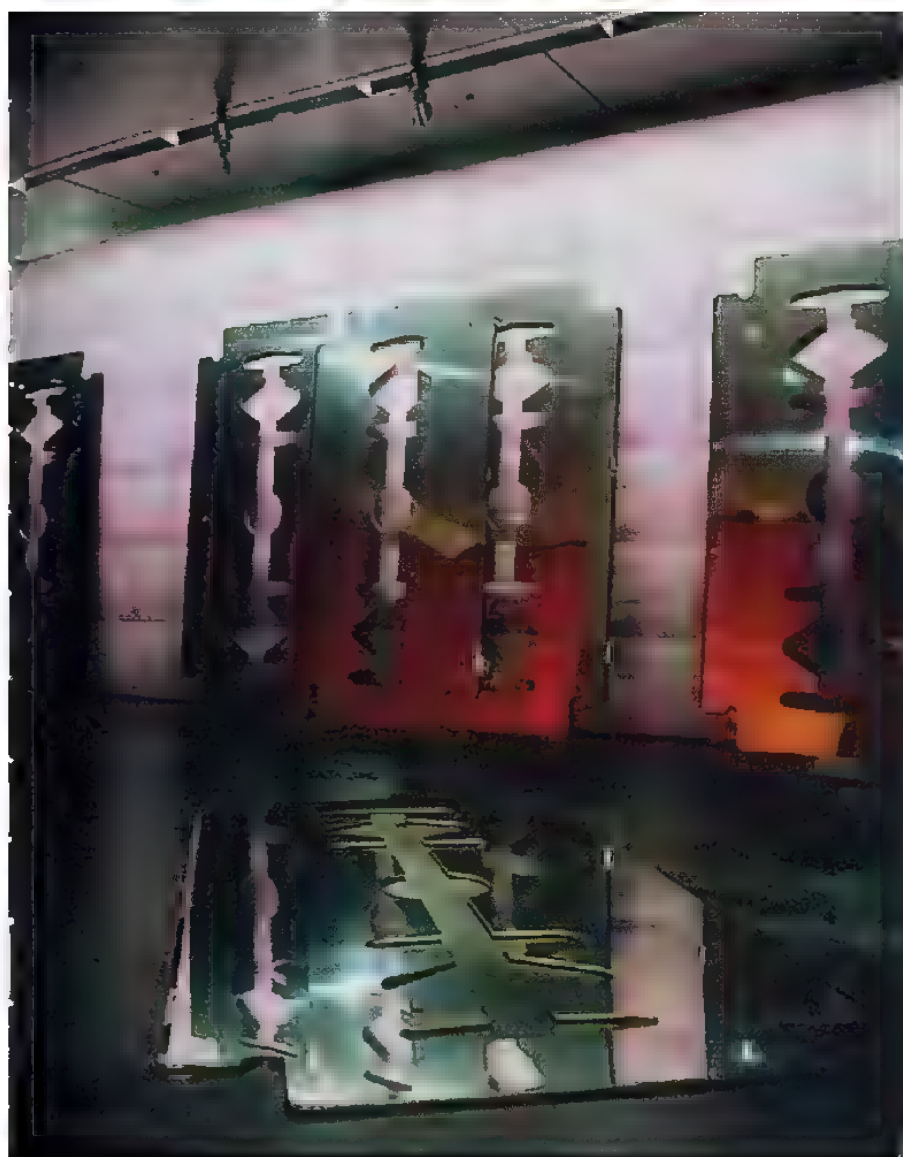
## SELECTED BIBLIOGRAPHY

1990

2001

Gallery, Ottawa, 1999, Sylvie Fleury  
in the Art Gallery, Ottawa, 1999





- 1 **Recon Blade**, 2000, aluminum staples, steel, 8 x 11 x 11 cm  
 29 x 15 x 1 cm, installation view, Museum für Neue Kunst, Zentrum für Kunst und Medienforschung, Karlsruhe  
 2 **Three Fleetside Ammeters**, installation view, Kindermuseum St. Gallen, 2007

et zwingt die Betrachter zu gleichem  
 Was sollen wir tun, sie hier müssen um ihre Kicks zu kämpfen

**"I urge the audience to enjoy!  
 Whatever they must do to get their kicks"**

- 1 **Dog Toy d (Gnome)**, 2000, styrofoam, paint, 100 x 170 x 50 mm  
 4 **Fold Cowards Day**, 21 03, verchromte Bronze, 60 x 85 x 5 cm  
 5 Installation view, *Spiele Theurgische Ammeter*, Kunstmuseum of Kultur, 100-foreground, spring summer 2010 (May, 2007, Spring Summer 2008 (orange, 2010- background, San Crime 2 IGvanchy 2011, 997

Je plus je regarde et plus je prends du plaisir  
 On ne peut rien faire pour prendre son pied





# Ellen Gallagher

1955 born in Providence (RI), lives and works in Providence (RI) and New York (NY), USA

"I hope you're to understand my art they must be ready to step into my world," Ellen Gallagher said emphatically in an interview. She reduces the viewer with the desire of her images and even more with their hidden meanings. The daughter of a Black African father and a white mother, she consciously balances the abstract and the figurative. Against the carefully crafted backdrop of her canvases, she strays on an ongoing theme, showing the 19th-century portrait of an African-American woman, a white "blackened up" white artist, her mother, and sang "Shine" her debut in 1988. *Whitney Biennial* Gallagher has created a parallel world in which no complete black bodies appear. All that the viewer sees are the rolling eyes and big lips as in 1988. 1990, when she was on the grotesque imagery of American minstrelsy. Gallagher is not a white artist, she is a Black American culture with dignity. She expresses in painting what rap artists do in music, when they call themselves "rappers" and draw strength from emulating those who mock them. Gallagher perpetuates the grotesque stereotypes in the same way without attempting any critique. The central motif of her work is the absence of bodies. The artist recalls how, since childhood, she has felt that white people were possibilities for Black individuals, there was no redemption for blacks as a family. Through her work she has seductively made this vision her gain.

Wenn sie meine Kunst verstehen wollen, sollten sie bereit sein, meine Welt zu betreten", rief Ellen Gallagher in einem Interview. Sie verführt den Betrachter mit der Schönheit ihrer Bilder und der Andeutung, dass noch mehr dahinter stecken könnte. Als Tochter einer schwarze-amerikanischen Mutter und eines weißen Vaters balanciert sie bewusst zwischen abstrakt und figurativ. Auf einer minimalistischen gestrichelten Hintergründen ihrer Leinwände hat sich eine permanente Minstrelshow eingerichtet. Die Künstlerin spielt auf der *Whitney Biennial* im Jahr 1988, in der schwarze Geschichte. Die schwarze Leinwand zeigt die Gesichter und Körper der schwarzen amerikanischen Minstrelsänger. Wenn Gallagher das Werk mit ihrer Afro-Amerikaner herabsetzt, den Körper der schwarzen Leinwand, vollzieht sie in der Malerei, was Rapper in der Musik tun, wenn sie sich rappen. Sie hassen und hassen die anderen Positionen. Sie haben wiederholt Gallagher groteske Stereotypen der Afro-Amerikaner ohne an einer Kritik interessiert zu sein. Die Abwesenheit des Körpers in Gallagher's Arbeit ist das zentrale Motiv. Sie hätte es gefühlt, führt die Künstlerin aus, schon als Kind, dass es keine Erlösung für die Familie der Schwarzen gibt. In der Vergangenheit für das schwarze Individuum, war Verlust nicht bei ihr verführerisch.

"Si vous voulez la comprendre mon travail, vous devez être prêt à entrer dans mon monde", a-t-elle déclaré. En 1988, au *Whitney Biennial*, elle proposait dans une interview, Gallagher se veut spectateur en même temps, elle entend que quelque chose de plus se cache derrière la beauté de ses images. Elle, fille d'un père noir africain et d'une mère blanche, l'artiste américaine équilibre de manière sensuelle éléments abstraits et figuratifs. Dans les fonds de ses toiles, des figures minimalistes s'est installée une minstrel show permanente, référence aux spectacles de la scène stéréotypée dans lesquels dans les années de la ségrégation les noirs et chantaient en caricature, tant la musique afro-américaine. Depuis sa première apparition à la *Whitney Biennial* en 1988, Gallagher continue de créer un monde parallèle où le corps noir entier est toujours absent. Ce qui en reste, ce sont des yeux qui regardent et des bouches qui rient. Les autres éléments que Gallagher emprunte au monde minstrel grotesque. Les minstrel singers américains, tels qu'on a pu les voir dans les années 1930. En invitant au monde du spectacle humiliant pour les noirs américains, Gallagher réalise en peinture ce que les rappeurs célèbrent dans leurs musiques. Lorsqu'ils se qualifient eux-mêmes de *reggae* et qu'ils peinent leur force dans la projection négative de leurs images. Gallagher reproduit les stéréotypes grotesques des Afro-Américains sans être intéressée par une critique. L'absence du corps est le motif central de son œuvre. L'artiste explique que quand elle était enfant, elle avait perçu que la situation des noirs était sans issue. Elle se rendait compte que les chances étaient minimes pour eux. Chez elle, l'absence est un effet séducteur.



## SELECTED EXHIBITIONS

1988 *Whitney Biennial*, New York, NY, USA  
1990 *Black and White*, New York, NY, USA  
1991 *Black and White*, New York, NY, USA  
1992 *Black and White*, New York, NY, USA  
1993 *Black and White*, New York, NY, USA  
1994 *Black and White*, New York, NY, USA  
1995 *Black and White*, New York, NY, USA  
1996 *Black and White*, New York, NY, USA  
1997 *Black and White*, New York, NY, USA  
1998 *Black and White*, New York, NY, USA  
1999 *Black and White*, New York, NY, USA  
2000 *Black and White*, New York, NY, USA  
2001 *Black and White*, New York, NY, USA  
2002 *Black and White*, New York, NY, USA  
2003 *Black and White*, New York, NY, USA  
2004 *Black and White*, New York, NY, USA  
2005 *Black and White*, New York, NY, USA  
2006 *Black and White*, New York, NY, USA  
2007 *Black and White*, New York, NY, USA  
2008 *Black and White*, New York, NY, USA  
2009 *Black and White*, New York, NY, USA  
2010 *Black and White*, New York, NY, USA  
2011 *Black and White*, New York, NY, USA  
2012 *Black and White*, New York, NY, USA  
2013 *Black and White*, New York, NY, USA  
2014 *Black and White*, New York, NY, USA  
2015 *Black and White*, New York, NY, USA  
2016 *Black and White*, New York, NY, USA  
2017 *Black and White*, New York, NY, USA  
2018 *Black and White*, New York, NY, USA  
2019 *Black and White*, New York, NY, USA  
2020 *Black and White*, New York, NY, USA  
2021 *Black and White*, New York, NY, USA  
2022 *Black and White*, New York, NY, USA

## SELECTED BIOGRAPHY

1955 *Ellen Gallagher*, New York, NY, USA  
1988 *Whitney Biennial*, New York, NY, USA  
1990 *Black and White*, New York, NY, USA  
1991 *Black and White*, New York, NY, USA  
1992 *Black and White*, New York, NY, USA  
1993 *Black and White*, New York, NY, USA  
1994 *Black and White*, New York, NY, USA  
1995 *Black and White*, New York, NY, USA  
1996 *Black and White*, New York, NY, USA  
1997 *Black and White*, New York, NY, USA  
1998 *Black and White*, New York, NY, USA  
1999 *Black and White*, New York, NY, USA  
2000 *Black and White*, New York, NY, USA  
2001 *Black and White*, New York, NY, USA  
2002 *Black and White*, New York, NY, USA  
2003 *Black and White*, New York, NY, USA  
2004 *Black and White*, New York, NY, USA  
2005 *Black and White*, New York, NY, USA  
2006 *Black and White*, New York, NY, USA  
2007 *Black and White*, New York, NY, USA  
2008 *Black and White*, New York, NY, USA  
2009 *Black and White*, New York, NY, USA  
2010 *Black and White*, New York, NY, USA  
2011 *Black and White*, New York, NY, USA  
2012 *Black and White*, New York, NY, USA  
2013 *Black and White*, New York, NY, USA  
2014 *Black and White*, New York, NY, USA  
2015 *Black and White*, New York, NY, USA  
2016 *Black and White*, New York, NY, USA  
2017 *Black and White*, New York, NY, USA  
2018 *Black and White*, New York, NY, USA  
2019 *Black and White*, New York, NY, USA  
2020 *Black and White*, New York, NY, USA  
2021 *Black and White*, New York, NY, USA  
2022 *Black and White*, New York, NY, USA



1. Position of the...  
2. Position of the...

3. ...  
4. ...  
5. ...  
6. ...  
7. ...  
8. ...  
9. ...  
10. ...  
11. ...  
12. ...  
13. ...  
14. ...  
15. ...  
16. ...  
17. ...  
18. ...  
19. ...  
20. ...  
21. ...  
22. ...  
23. ...  
24. ...  
25. ...  
26. ...  
27. ...  
28. ...  
29. ...  
30. ...  
31. ...  
32. ...  
33. ...  
34. ...  
35. ...  
36. ...  
37. ...  
38. ...  
39. ...  
40. ...  
41. ...  
42. ...  
43. ...  
44. ...  
45. ...  
46. ...  
47. ...  
48. ...  
49. ...  
50. ...  
51. ...  
52. ...  
53. ...  
54. ...  
55. ...  
56. ...  
57. ...  
58. ...  
59. ...  
60. ...  
61. ...  
62. ...  
63. ...  
64. ...  
65. ...  
66. ...  
67. ...  
68. ...  
69. ...  
70. ...  
71. ...  
72. ...  
73. ...  
74. ...  
75. ...  
76. ...  
77. ...  
78. ...  
79. ...  
80. ...  
81. ...  
82. ...  
83. ...  
84. ...  
85. ...  
86. ...  
87. ...  
88. ...  
89. ...  
90. ...  
91. ...  
92. ...  
93. ...  
94. ...  
95. ...  
96. ...  
97. ...  
98. ...  
99. ...  
100. ...

"I'm not going to pop your membrane with a titillating image"







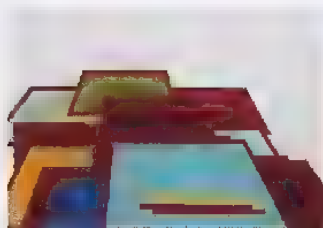
Jahr	Einträge	Bemerkungen
1998	1	
1999	1	
2000	1	
2001	1	
2002	1	
2003	1	
2004	1	
2005	1	
2006	1	
2007	1	
2008	1	
2009	1	
2010	1	
2011	1	
2012	1	
2013	1	
2014	1	
2015	1	
2016	1	
2017	1	
2018	1	
2019	1	
2020	1	
2021	1	
2022	1	
2023	1	
2024	1	
2025	1	
2026	1	
2027	1	
2028	1	
2029	1	
2030	1	
2031	1	
2032	1	
2033	1	
2034	1	
2035	1	
2036	1	
2037	1	
2038	1	
2039	1	
2040	1	
2041	1	
2042	1	
2043	1	
2044	1	
2045	1	
2046	1	
2047	1	
2048	1	
2049	1	
2050	1	
2051	1	
2052	1	
2053	1	
2054	1	
2055	1	
2056	1	
2057	1	
2058	1	
2059	1	
2060	1	
2061	1	
2062	1	
2063	1	
2064	1	
2065	1	
2066	1	
2067	1	
2068	1	
2069	1	
2070	1	
2071	1	
2072	1	
2073	1	
2074	1	
2075	1	
2076	1	
2077	1	
2078	1	
2079	1	
2080	1	
2081	1	
2082	1	
2083	1	
2084	1	
2085	1	
2086	1	
2087	1	
2088	1	
2089	1	
2090	1	
2091	1	
2092	1	
2093	1	
2094	1	
2095	1	
2096	1	
2097	1	
2098	1	
2099	1	
2100	1	



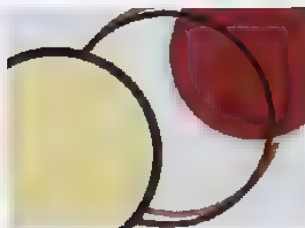
- Revison/2nd Floor Hall Design 1995, monochrome view, *Raisonné*,  
view A-D, 116 cm
- ↳ Installation view, galerie, atelier & White & Prosenhuber Zurich 2001,  
foreground, *Filtration*, 2001, background, *Welsh Screen 11* and *12*, 2000
- ↳ The factory where my father worked at the time I was born and the  
materials for the construction of the space station in the film *2001*  
studio, 1996, 121 x 143 cm
- ↳ Multiple Event Graphic #2, 2000, Laminar print, 48 x 59 cm
- ↳ Prototype design for conference room (with idea by Matthew Modine  
arranged by Marissa Vaisbecky, 1999, monochrome view, 19x10,  
Frankfurt am Main, Frankfurt am Main
- ↳ Denken angewandt: auf einen speziellen Ort oder eine spezielle Gruppe  
von Konzepte.
- ↳ La pensée appliquée à un lieu précis ou à un ensemble particulier  
de concepts.

"... thought applied to a special place or a special set of concepts."





2



3



3

Felix Gonzalez-Torres

\*1957 born in Edimburgo, Cuba, 1996 died in Miami, FL, USA

Falls González-Torres into just a few, mundane material objects (candy, sticks, lightbulbs) and common-place processes (falling, pinning, photography), with a provocativeness and poetry to convey both the rational value of life and its inevitable assemblage. His large assemblages of paper or lined with a text of image or lines and carapace of glittering gold-wrapped cans, resemble the stab structure of turn-of-the-century art in a state of constant transformation as the audience is invited to take a piece of paper or candy away and the piles gradually shrink. There are discrete references to his personal history in titles or in descriptions such as *Weight of the American citizen* (*Weight of the citizen*). 99' which equates the cumulative weight of the art and the lives over more concrete political references in works such as *Unborn 1289* a billboard with the highlighting key moments in the struggle for gay, lesbian, but no didactic explanation is given and the audience is free to bring their own personal associations to play in the construction of meaning. In *Unborn*, 99' a tender and intimate image of a recently dead AIDS victim is displayed in the most public manner on high billboards across New York City. This personal allude to the death of his lover from AIDS becomes an eloquent and evocative expression of love, beauty, tragedy, and loss. The relative size of images such as *Unborn* or a child lying alone through a cloudy sky is a "piece," all the more poignant in the light of the artist's own premature death from AIDS in 1996.

[illegible][illegible]

SELECTED BIBLIOGRAPHY

1984  
1985

1986

1987

1988

1989

1990

1991

1992

1993

1994

1995

1996

1997

1998

1999

2000

2001

2002

2003

2004

2005

2006

2007

2008

2009

2010

2011

2012

2013

2014

2015

2016

2017

2018

2019

2020

2021

2022

2023

2024

2025

2026

2027

2028

2029

2030

2031

2032

2033

2034

2035

2036

2037

2038

2039

2040

2041

2042

2043

2044

2045

2046

2047

2048

2049

2050

2051

2052

2053

2054

2055

2056

2057

2058

2059

2060

2061

2062

2063

2064

2065

2066

2067

2068

2069

2070

2071

2072

2073

2074

2075

2076

2077

2078

2079

2080

2081

2082

2083

2084

2085

2086

2087

2088

2089

2090

2091

2092

2093

2094

2095

2096

2097

2098

2099

2100

2101

2102

2103

2104

2105

2106

2107

2108

2109

2110

2111

2112

2113

2114

2115

2116

2117

2118

2119

2120

2121

2122

2123

2124

2125

2126

2127

2128

2129

2130

2131

2132

2133

2134

2135

2136

2137

2138

2139

2140

2141

2142

2143

2144

2145

2146

2147

2148

2149

2150

2151

2152

2153

2154

2155

2156

2157

2158

2159

2160

2161

2162

2163

2164

2165

2166

2167

2168

2169

2170

2171

2172

2173

2174

2175

2176

2177

2178

2179

2180

2181

2182

2183

2184

2185

2186

2187

2188

2189

2190

2191

2192

2193

2194

2195

2196

2197

2198

2199

2200

2201

2202

2203

2204

2205

2206

2207

2208

2209

2210

2211

2212

2213

2214

2215

2216

2217

2218

2219

2220

2221

2222

2223

2224

2225

2226

2227

2228

2229

2230

2231

2232

2233

2234

2235

2236

2237

2238

2239

2240

2241

2242

2243

2244

2245

2246

2247

2248

2249

2250

2251

2252

2253

2254

2255

2256

2257

2258

2259

2260

2261

2262

2263

2264

2265

2266

2267

2268

2269

2270

2271

2272

2273

2274

2275

2276

2277

2278

2279

2280

2281

2282

2283

2284

2285

2286

2287

2288

2289

2290

2291

2292

2293

2294

2295

2296

2297

2298

2299

2300

2301

2302

2303

2304

2305

2306

2307

2308

2309

2310

2311

2312

2313

2314

2315

2316

2317

2318

2319

2320

2321

2322

2323

2324

2325

2326

2327

2328

2329

2330

2331

2332

2333

2334

2335

2336

2337

2338

2339

2340

2341

2342

2343

2344

2345

2346

2347

2348

2349

2350

2351

2352

2353

2354

2355

2356

2357

2358

2359

2360

2361

2362

2363

2364

2365

2366

2367

2368

2369

2370

2371

2372

2373

2374

2375

2376

2377

2378

2379

2380

2381

2382

2383

2384

2385

2386

2387

2388

2389

2390

2391

2392

2393

2394

2395

2396

2397

2398

2399

2400

2401

2402

2403

2404

2405

2406

2407

2408

2409

2410

2411

2412

2413

2414

2415

2416

2417

2418

2419

2420

2421

2422

2423

2424

2425

2426

2427

2428

2429

2430

2431

2432

2433

2434

2435

2436

2437









Douglas Gordon

1955 born in Glasgow lives and works in Glasgow, UK, and New York (NY), USA

The work is Douglas Gordon, one of the most successful names and artists of recent years, on his personal memories of his father. Four years and death and the problems of memory and vision. Mainly using film, video and photography, he presents these issues and explores them through repetition, enlargement and slow motion. These ultimate questions are transformed into succinct statements, which can be read in new ways and re-examined. For his first installation *Feature Film*, 1999, Gordon filmed the maestro James Conlon conducting a performance of Leonard Bernstein's music for Alfred Hitchcock's 1954 film "Vertigo". On the screen the conductor's movements and gestures synchronise with the soundtrack. Feel his foot as fast, tend his rest or egg session are made visible and engage in one in display with the music. At the same time, memories of the film classed would appreciate the opportunity of generating such to headless purveyors "Vertigo" and with Spock 2000 as a series of photographs. In which Gordon plays with a theme from Robert Lewis Stevenson's adventure story "Treasure Island" in which a black skull on the hand was the mark of death. The artist painted a black spot on his own left hand and photographed it with a light. He then emerged 12 Polaroid and hung them on the wall as an ominous self-portrait. Once again, Gordon stresses the walk through aspects of life and tries to explain them through visual images.

Dass Gordan, durch das international erleichterte Kunden der letzten Jahre, beschäftigt sich in seiner künstlerischen Arbeit mit solchen Themen wie Schuld und Angst, hat er so wie mit den Problemen von Erinnerung und Atonie. Je länger er in Medien wie Film und Fotografie rückt, diese Fragestellungen in der Stripstick aus der Oberfläche aus und so kann sich in der Wiederholung, Vergrößerung und Verlangsamung. So können vornehmlich die letzte Fragen in prägnanten Gesten, die auszuweisen und in Figuren gestellt, was die kleinen Figuren, isoliert. *Forever Film, 1998* hat Gordon den Giffen John Guss in der Umgebung der in Barnato, einem kleinen Ort in Alaska zu Alfred Hitchcocks Film *Vertigo* von "der Gefühl auf der Leinwand zu sehen, was sich in der selben Moment, zu hören. Musik in den Bewegungen und die Musik des Dingo, spiegelt Gefühle wie Angst, Zärtlichkeit oder Aggression, werden sichtbar und verschärft, das gleiche mit der Film Musik. Zudem versetzt die Erinnerung an den Filmkassette, der Rezipienten in den Strahl aus den Empfindungen der Film, die so thematisieren. Schließlich, wie Gordon-Fotografie *Hand with Spot* 2000, spielen auf einer Motiv, die in einem Romans *Die Schattenspieler* von Robert von Hirschman ein schwarze Fleck auf der Hand als Todeshaar, Gordon hat einen wackeligen Fleck auf die eigene linke Hand gemacht und dem mit der rechten Hand diesen Fleck fotografiert. A. schließlich wurden die Finger Polarisieren verändert und quasi als Teil verknüpft worden. *Selfportrait* ist die Wange gegen eine Fotokamera auf Gordon hier die dunklen, abgedunkelten Seiten des Lebens und versucht, ihnen mit einer sehr intensiven, auf die Spur zu kommen.

Dans son œuvre, Cordon s'inspire de tous les artistes les plus importants du cinéma international, des documentaristes tels que Ringhals, la culpabilité, l'amour et la mort qui carap le publicisme de la mémoire et de la vision. Ces problématiques sont traitées et présentées dans des médias comme le cinéma, le graphisme et la photo, dans lesquels Cordon réfléchit les effets en vue de la manière d'apprendre par la recherche, l'agrandissement et le travail. Avant d'être questionné, il choisit plutôt d'être un artiste et d'être une sorte d'artiste dans des genres, souvent qu'il passe à une autre forme d'art, d'être une œuvre d'art, d'être une œuvre d'art, d'être une œuvre d'art. Pour son installation *Flower Film*, 1999, Jordan a filmé le chef d'orchestre et les musiciens d'un orchestre symphonique, d'être une œuvre d'art, d'être une œuvre d'art, d'être une œuvre d'art. Pour son installation *Flower Film*, 1999, Jordan a filmé le chef d'orchestre et les musiciens d'un orchestre symphonique, d'être une œuvre d'art, d'être une œuvre d'art, d'être une œuvre d'art. Pour son installation *Flower Film*, 1999, Jordan a filmé le chef d'orchestre et les musiciens d'un orchestre symphonique, d'être une œuvre d'art, d'être une œuvre d'art, d'être une œuvre d'art.



## SELECTED EXHIBITIONS →

1936 - 1937 Field Officer, Temp. Eng. Germany, 1938-1945  
Germany in the 1st World War, 1946-1947  
R. D. Vetter, 1948-1950 Germany Peace

2000

#### SELECTED BIBLIOGRAPHY

1998 Carolyn & Billie Jean Douglas Gordon Runewarrior  
Jennoks 1999 Matthew & Kim 2000 Douglas  
Gordon Stark Kim, 2001 Billie Jean 2002 Billie Jean







# Andreas Gursky

1955 born in Leipzig, lives and works in Düsseldorf, Germany

Andreas Gursky is a photographer in an age of globalisation: since the mid-1980s his subjects have included ports and airports, the interior of a stock market and the factory floors of 'global players', as well as showcases of fetish items produced by international fashion labels. The extent of his production is limited to some ten pictures a year. Gursky concentrates on the visual subjects which can be combined into groups of works related by subject matter. His photographs seem to raise the question of the role allocated to the individual in a world with economic and cultural integration. He frequently illustrates human beings as a mass in the form of ornamental abstractions: at races, rock concerts or boxing matches. Gursky's photographic alienation is won by drawing attention to the camera itself which is still able to capture the individual while the bare eye has long failed to do so. In 1986 when Gursky took a picture of the Klausen Resee he was unaware of the provenance of a group of images which only appeared in the final print. In the catalogue of his retrospective in the New York Museum of Modern Art, the great variety of extreme close-ups of faces and features blend together into what looks like a homogenous mass from a distance. Since the 1990s, Gursky has been creating extremely high-format works using digital processing and taking full advantage of all the technical means available to this medium. As a result, his pictures appear to be in deliberate competition with the large-format pictures of everyday culture, as well as the monumental format of high art. At the same time they extend the spectrum of how things are viewed: our close-up, highly detailed, familiar, post-actual analysis.

Andreas Gursky's Fotografien zeichnen die Globalisierung. Seit Mitte der achtziger Jahre gehören Hafen und Flughafen, Interieurs von Banken und von Fabrikhallen, Theater der global player sowie in Schaukästen, nationale Warenmärkte (etwa der Jenseits der Moderne) zu seinen Bildern. Die Umfang seiner Produktion ist auf etwa zehn Bilder pro Jahr begrenzt. Gursky konzentriert sich auf Einzelbilder, die sich zu netzwerkartigen Werkgruppen zusammenordnen lassen. Jede scheint eine Fotografin auch die Frage aufzuwerfen, welche Rolle das Individuum innerhalb von weltweiten ökonomischen und kulturellen Verflechtungen spielt. Häufig werden Menschen im Aggregatzustand, der Masse als ornamentale Abstraktion, wie bei Rockkonzerten oder Boxkämpfen, dargestellt. Gursky's Fotografieren scheint zugleich darauf abzielen, das Individuum auch bei noch existiert, wo das bloße Auge länger versagt. Als Gursky 1986 eine Aufnahme des Klausen Resee machte, erfuhr er nicht, dass die Bilder aus einer Gruppe von Bildern stammten, die erst auf dem Abzug zu sehen kamen. Auch die Bekanntheit seiner Retrospektive im New York Museum of Modern Art haben die Vielfalt von Gursky's Werk und dessen, die sich nur aus der Distanz wahrnehmen können, zusammengefasst. Seit den neunziger Jahren verwendet Gursky den Einsatz der digitalen Bildbearbeitung, um extreme Großformate zu erzeugen, die die Möglichkeiten des Mediums realitätsausdrücken. Damit treten seine Fotografien in direkter Konkurrenz mit den großformatigen Bildern der Alltagskultur und der Kunst. Gleichzeitig erweitern sie das Spektrum der Wahrnehmung: unsere detaillierte, postaktuelle Analyse.

Andreas Gursky est photographe à l'échelle mondiale: depuis le milieu des années 80, ses portraits et ses aéroports, ses salles des bourses et les halls de fabrication des 'global players' ainsi que les étalages multimédias mis en scène dans les vitrines des grandes marques de mode, font partie de ses sujets. Sa production est limitée à une dizaine de photographies par an. Gursky se concentre sur des images uniques qui forment parfois des séries thématiques, par exemple en séries. En même temps, ses photographies semblent poser la question du rôle de l'individu au sein des réseaux économiques et culturels mondialisés. Il illustre souvent les humains comme une masse ou comme des abstractions ornementales: aux concerts de rock ou au combat de boxe. Mais les photographies de Gursky ne perdent pas de vue l'individu: il veut faire remarquer que l'individu existe, même lorsqu'il est en aggrégation. En 1986, lorsqu'il prend une photographie dans les Alpes autrichiennes, quelques minutes avant qu'il ne découvre la présence d'un groupe de personnes. Dans le catalogue de sa rétrospective organisée par le Museum of Modern Art de New York, les agrandissements de certaines images soulignent la diversité des visages et des visages qui sont, malgré tout, fondus en une masse humaine. Depuis les années 90, Gursky utilise le traitement numérique pour créer des formats extrêmes, qui exploitent toutes les possibilités techniques du médium. Ses œuvres entrent ainsi en concurrence avec les images de la culture d'aujourd'hui comme avec les formats de l'art monumental. Elles élargissent en même temps, à l'échelle du médium, le spectre de la lecture: l'indulgent, l'air de la lecture du détail, l'analyse purement strict.

B. 4



SELECTED EXHIBITIONS

1998

1997

1996

1995

1994

1993

1992

1991

1990

1989

1988

1987

1986

1985

1984

1983

1982

1981

1980

1979

1978

1977

1976

1975

1974

1973

1972

1971

1970

1969

1968

1967

1966

1965

1964

1963

1962

1961

1960

SELECTED BIBLIOGRAPHY

1998

1997

1996

1995

1994

1993

1992

1991

1990

1989

1988

1987

1986

1985

1984

1983

1982

1981

1980

1979

1978

1977

1976

1975

1974

1973

1972

1971

1970

1969

1968

1967

1966

1965

1964

1963

1962

1961

1960





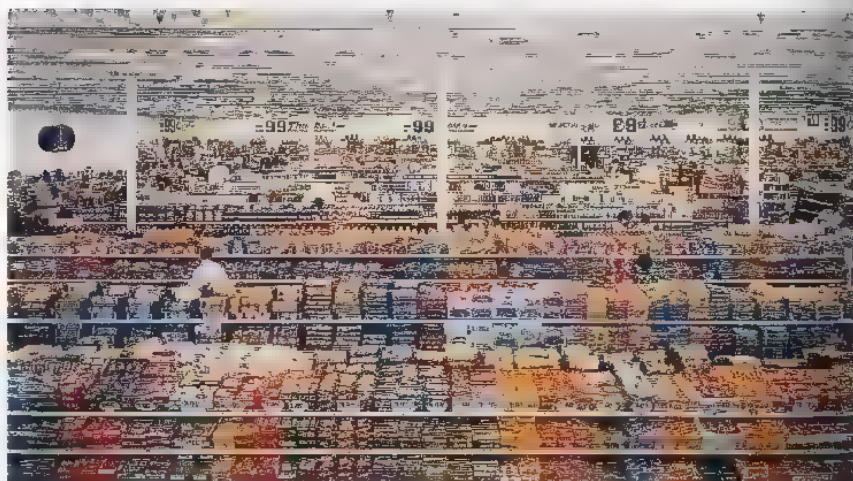
51. Alfred Anstettum, 1.2000, Bild 2,5 x 205 cm  
 2. 99 cent. 1999, uprint, 6,07 x 30,7 cm

« In retrospect sieht man, dass man immer noch zur Abstraktion immer radikaler wird. Kunst sollte nicht einer Rapport von Wirklichkeit liefern sondern sollte hinter die Dinge blicken. »

3. Chicago Board of Trade, 1993, c print, 207 x 33 cm

« Rétrospectivement je vois que mon désir d'abstraction devient de plus en plus radical. Plutôt que de proposer un rapport au réel, l'art devrait regarder ce qui se cache derrière les choses. »

**"In retrospect I can see that my desire to create abstractions has become more and more radical. Art should not be delivering a report on reality, but should be looking at what's behind something."**





# Thomas Hirschhorn

1957 born in Bern, Switzerland. Lives and works in Paris, France

Thomas Hirschhorn's works are epic and derided displays. He favours disposable materials such as cardboard, tape and tin foil, with which he mimics and parodies subjects and issues of unethical choice between them. His works could be called an ethical cosmology, where everything is shown to be connected to everything else. The crude home-grown character of Hirschhorn's work is underlined by a carefully constructed series of objects in the form of display, the historical monument of the 19th century, but where form and image are taken in Hirschhorn's enigmatic moments are not meant to be read as well as experienced – and it is in the exhibition *Deleuze Monument* 2000, was a tribute to the philosopher Gilles Deleuze in the form of a public sculpture, which Hirschhorn realised in a Paris suburb in collaboration with local youth. The monument created a sculptural space that wasn't purely aesthetic, taken consisted of a seminar on Deleuze's thinking. The exhibition involving the artist's public Hirschhorn's projects embody an interface between reality and utopia. They are zones that lie in an extension of sensory perceptions affected by everyday life, and in the realm of macro-political movements. It by its sole alone, Hirschhorn's large works demonstrate an ambivalence towards the world, their inferior and impermanent forms and materials metaphorically show the fragility of the position from which he is critically challenging power relations. In his art, Hirschhorn uses what he himself calls classical tricks and stupid things in order to humorously undermine power.

Die Arbeiten von Thomas Hirschhorn sind episch angelegte und detailreiche Werke. Er bevorzugt Wegwerfmaterialien wie Karton, Klebeband und Aufkleber, mit denen er Motive nachgeahmt, parodiert und zwischen ihnen nebensächliche Verbindungen herstellt. Man könnte seine Arbeiten als kleine Kosmologien bezeichnen, in denen alles in einem Zusammenhang steht. Der für Hirschhorns Arbeiten typische ungeschönte, bestechende wird durch die karikaturistische Einbettung in typische Präsentationsumstände hervorgerufen – sei es ein historisches Monument oder die ideologische Museumserführung. In der Bild und Text miteinander vermischt, setzt Hirschhorn Erfahrungen zusammen, die man sich nur schwermaßen als Archive – sie wollen gelesen und erfahren werden – und intervenieren zugleich in die Öffentlichkeit. Mit *Deleuze Monument* 2000 zollt Hirschhorn dem Philosophen Gilles Deleuze Tribut in Gestalt einer öffentlichen Skulptur, die er in einem Pariser Vorort mit der hermetischen „Logik des Nichts“ darstellt. Das Monument bedingt einen skulpturalen, allerdings nicht ausschließlich plastischen Raum. So war dort ein Seminar über Deleuze, Deleuze wurde „gegriffen“ – ein Gespräch, an dem sich auch die Bewohner des vorort hoteleigen „Hirschhorn'schen Projekts“ beteiligten. Zwischen Realismus und Utopie, zwischen der Sinneshorizonten der Welt und der Welt der Kunst, zwischen dem mit makro-politischen Vorgängen. Mag allein schon das große Format seine Arbeiten Hirschhorns Ereignis machen, indem das Werk neu zu erschaffen, so bezeugen ihre ebenso ungeschönten wie kunstvollen Formen und Materialien zugleich auch die Fragilität der Position, von der sie aus die vorgegebenen Machtstrukturen kritisch in Frage stellt. In jüngster Arbeit „Hirschhorn'sche Kunst“ hat er selbst es genannt: billigen Tricks und dämlichen Sachen, um mit humoristischen Mitteln die Fundamente der Macht zu untergraben.

Les œuvres de Thomas Hirschhorn sont épiques et dédaignées. Il préfère les matériaux jetables tels que le carton, le ruban adhésif et le collage d'autocollants, avec lesquels il imite et parodie des sujets, puis les relie par des connexions secondaires qu'il crée. Ses œuvres pourraient être qualifiées de petites cosmologies, où tout est montré comme étant lié à tout le reste. C'est la nature brute, improvisée, du travail de Hirschhorn est soulignée par la résonance caricaturale des modes autoritaires de présentation. Le monument historique, le musée, le musée, le musée, les textes et les images se mêlent. Dans l'exposition *Deleuze Monument* 2000, est un hommage au philosophe Gilles Deleuze sous la forme d'une sculpture publique réalisée dans une banlieue parissienne avec la collaboration de jeunes du quartier. Le monument consistait d'un séminaire sur la pensée de Deleuze. L'exposition impliquait une intervention dans la sphère publique. Hirschhorn's projets incarnent une interface entre le réel et l'utopie. Ce sont des zones qui résident dans une extension de nos perceptions sensorielles affectées par la vie quotidienne, et dans le domaine des mouvements macro-politiques. Seule, par leur ampleur, ses grandes œuvres témoignent d'une ambition de recréer le monde, leur formes et leurs matériaux modestes et éphémères démontrent en même temps la fragilité de la position depuis laquelle il s'élève par sa création. Ses formations de la puissance. Dans son art, Hirschhorn utilise ce qu'il appelle lui-même des trucs faciles et des idées pour saper le pouvoir avec humour.



## SELECTED EXHIBITIONS +

1993 *Le silence*, Kunstverein München, Munich, Germany  
1999 *Monument*, Centre Pompidou, Paris, France  
2000 *Deleuze Monument*, Centre Pompidou, Paris, France  
2000 *Deleuze Monument*, Centre Pompidou, Paris, France

## SELECTED BIBLIOGRAPHY

1995 *Le silence*, Kunstverein München, Munich, Germany  
1999 *Monument*, Centre Pompidou, Paris, France  
2000 *Deleuze Monument*, Centre Pompidou, Paris, France



1. *Plaque: We're going to make use of Arsenal  
of the State's arsenal. It's a  
military strategy. It's a military strategy. Chicago's.*

2. *Sculpture: Sinter-Block, 1007. Installed view. Sculpture: Project, Museum.*

*On ne peut pas faire de l'art politique. On ne peut pas.*

*Je ne fais pas de l'art politique. Je fais de l'art politiquement.*

**"I don't make political art, I make art politically"**





# Damien Hirst

1965 born in Bristol, lives and works in Devon, UK

Damien Hirst's profile is as much that of showman, entrepreneur and self-promoter as artist. His exhibitions are elaborate stage sets, a spectacle more familiar to a science museum or theme park than a gallery. A 2000 show entitled *Theories, Models, Methods, Approaches, Assumptions, Results, and Findings* presented an ensemble of 31 sculptures, installations and wall pieces. Alternately grandiose and tongue-in-cheek, they deal with the widely themes of life and death, sickness and science, chaos and order as first seen in 1991 with his famous preservation of a dead shark in a tank of formaldehyde. Industrially constructed steel and glass cases hybrids of Techno-futurism and the French *vitrine*, are a signature style of Hirst's. The economy of scale and ambition of production characteristic of Hirst's work is here in your face. In *Humanity 2000*, a twenty foot high painted bronze human torso, its skin partially removed to reveal its internal organs, an average representation of an educated anatomy model. Huge shiny medicine capsules containing rows of evenly spaced, multicoloured pills express the world's infinite variety of sicknesses as well as man's attempts to regulate it (through medicine). A sculpture with the same long title as the show itself, in which dozens of ping pong balls lie in two vitrines, held aloft by glass columns from two vendors, is a tight bearded meditator on the chaos and repetition of life. Hirst is an existentialist for everyman, expressive with a schoolboy's sense of humour, and a surrealist's sense of the absurd.

Damien Hirst geht eben so als Showman, Entertainer und Selbstvermarkter, wie als Künstler. Seine Ausstellungen sind ausgeklügelte großformatige Spektakel, die man eher in einem Wissenschaftsmuseum oder Themenpark erwarten würde als in einer Galerie. Im Jahr 2000 zeigte Schau *Theories, Models, Methods, Approaches, Assumptions, Results, and Findings*, präsentiert eine Ensemble von 31 Skulpturen, Installationen und Wandarbeiten. Meist grandioses, nach in ironischer Weise befeuert sich hier mit so sperrigen Themen wie Leben und Tod, Krankheit und Wissenschaft. Chaos und Ordnung. Ein etwas Beispiel für diese Vorgehensweise ist eine beidseitig eingelegte Haut, den es 1991 in einem mit formaldehyd gefüllter Aquarium konserviert hat. Hirst ist vor allem durch industriell gefertigte Stahl- und Glasbehälter, in denen er seinen minimalistischen Werken inszeniert und perfektioniert. In *Humanity 2000*, ein knapp sieben Meter hoher bunter menschlicher Anatomiemodell, dessen äußere Hülle transparent abgeholt ist, ist aus gigantisch vergrößertes Anatomiemodell, einen Blick auf die inneren Organe zu. Große Spiegelglasbänke, in denen in genau bemessenen Abständen buntfarbige Tabletten angeordnet sind, stehen beiseite, für die unendliche Vielfalt der Krankheiten und für das Streben des Menschen, bei mit Hilfe der Medizin Herr zu werden. Eine Skulptur, deren langer Titel gleichlautend mit dem der Ausstellung ist, besteht aus zwei Vitrinen, in denen Tausende von Pingpong-Bällen in zwei Regalen gehalten sind, die durch Glasstützen von zwei Verkäufern, eine beschwingte Überlegung über das Chaos und das ewige Element des Daseins, in für praktiziert, eine Existenzkrise für jeden, der mit zugehörig zugewandt, und einem surrealistischen Sinn für das Absurde.

Le Cerveau de Damien Hirst pourra être aussi être celui d'une bête de scène, d'un homme d'affaires ou d'un spéculateur de l'art, promotion qui n'est pas sans effet. Ses expositions, à la fois de grands spectacles sophistiqués qui tiennent davantage du musée des sciences que du petit musée d'art, du spectacle de la science d'art. En 2000, une exposition intitulée *Theories, Models, Methods, Approaches, Assumptions, Results, and Findings* présentait un ensemble de 31 sculptures, installations et œuvres murales. Fort et grandiose, fort et ironique, elles traitaient de thèmes aussi sperrig, de la vie et de la mort, de la maladie et de la science, du chaos et de l'ordre, comme cela avait été le cas en 1991. Lorsque il se demandait avec sa présentation d'un requiem mort conservé dans un aquarium rempli de formol. Des boîtes industrielles arrières à l'eau, se composent du corps humain et de la vitrine de criminalistique, sont censées au signe de la reconnaissance, d'un acte de réchelle et de l'ambition des expositions de Hirst illustre dans des œuvres telles que *Humanity 2000*, un corps humain en bronze peint de ses matières de haut coût la peau est partie, révèle ses organes internes, version élargie d'un docteur de salle de classe. Dimensions énormes, à la fois stériles, contenant des rangées de pilules multicolores minutieusement espacées, surtout l'infini des échecs de la maladie comme des échecs) ainsi que les tentatives de l'homme pour contrôler par la médecine. Une sculpture portant le même long titre que l'exposition ou des dizaines de balles de ping-pong maintenus en l'air par deux vitrines qui se tiennent dans de la consigne une méditation sur le chaos et la répétition de la vie. L'œuvre ultime de Hirst s'adresse à l'homme mort, se complétant avec un humour réconfortant et un sens de l'apocalypse surréaliste.

K.B.



## SELECTED EXHIBITIONS

1987  
1988 London  
1989 Phoenix

2000

New Museum

## SELECTED BIBLIOGRAPHY

2000

987

Acquisitions Assistant  
by the Museum of Modern Art

2003





1. "Hysteria", 2000. Ink on paper, 810 x 214 x 23 cm.  
 2. "The Wits African Nightingale", 2000. 500 x 210 x 203 cm.  
 3. "Concentrating on a Self-Portrait as a Pharmaceutical", 2000. Ink on paper, 771 x 477 x 22 cm.

4. "Ecto", 2000. 244 x 274 x 22 cm.  
 5. "Adam & Eve (Benefited from the Garden)", 2000. Ink on paper, 771 x 477 x 22 cm.

Letztendlich handelt es sich um die Wunsch, ewig zu leben.  
 Das ist das, worum es in der Kunst geht.

Por fim, o desejo de viver à jamais. É isso que a arte segue em si.

**"It all boils down to the desire to live forever.  
 This is what art's all about."**





# Carsten Höller

1951 born in Brussels, Belgium. Lives and works in Stockholm, Sweden

Carsten Höller creates a happy combination of science and art. He aims to extend the boundaries of human perception or to use more precise, in many points, and release it from its most primitive parameters. In the search for physiological sensations, if we want to broaden our perceptual horizons, we must abandon our habits and certainties. Since 1999 Höller's white helmet has been hunting around the art market and along ordinary streets, covered with stickers in various languages advertising the Laboratory of Doubt. Contradicting Adorno's dictum that art acquires meaning in proportion to its lack of function, Höller provides a service. He produces positive effects. His art objects function in the same way as the human body: they give us a sense of our questions, like 'Who am I?', 'Where am I?', 'What am I?', 'What can I do?' by focusing on physiological sensation and providing physical experiences, he breaks down the barriers between art and behaviour, which tend to trivialise a standard of meaning and evidence. In 2001 in *Instrumente aus dem Künste Psycholabor* (Instrument from the Kunst Psycholabor) Höller used flickering lights to show the synchronisation of brain activity and the visual phenomena experienced by the closed eye, behind the eye and under the eye lid. In his *Light Wall* 2000, 1820 light bulbs emit light and heat rhythmically flashing at a Hertz frequency of 75. Even with eyes closed, the viewer cannot escape the light which creates a multicoloured negative. The brain is compared to an electrical system, synchronised with the exhibition space as a machine whose task is to synchronise itself with visitors and provide them with a shared experience.

Carsten Höller als Künstlerin glücklicher Wissenschaftler. Er arbeitet an der Ausdehnung der menschlichen Wahrnehmung, oder genauer gesagt, daran, dass diese manipulierbar ist, abhängig von primitiven Parametern in stützig nach physiologischen Sensationen. Will man seine Wahrnehmung erweitern, muss man Gewissheiten der Bewährung fahren lassen. Seit 1999 sucht Höller's weißer Helm nach Kunstmarkt und über gewöhnliche Straßen, bedeckt mit Aufklebern in diversen Sprachen, die Laboratory of Doubt. Ein pop-Motiv: entfernt von Adorno's Diktum: Kunst gewinnt in der Funktionslosigkeit ihren Sinn. Ist Höller ein Dienstleister, er produziert positive Effekte. Seine Objekte funktionieren ähnlich wie unser Körper, sie antworten auf unsere Fragen: Wer bin ich, wozu gehe ich? Was kann ich denken? Ja, er die Aufmerksamkeit auf physiologische Sinne, visualisiert und Erfahrungen vermittelt, durchbricht er die Barriere zwischen Kunst und Handeln. In der Kunst trivialisiert und sie die Wirkung einer tatsächlichen Praxis beraubt. Im Jahre 2000 erzählt Höller in *Instrumente aus dem Künste Psycholabor* von der Synchronisation der Gehirnaktivitäten durch flackernde Lichter. In bei geschlossenen Augen visuelle Phänomene zeigten in hinter der Netina unter den Augenlidern. In seiner Arbeit *Light Wall* 2000 versammeln 1820 Glühlampen h. Licht und ihre Wärmestrahlung im Rhythmus des Taktes einer 75 Hertz Frequenz. Selbst hinter den Augenlidern hat man keine Ruhe und nicht vollständig Negativ. Das Gehirn, Licht ist ein elektrisches System, dass Impulse von außen synchronisiert. Die Arbeit ist nur für eine Maschine deren Aufgabe es ist sich mit den Besuchern zu synchronisieren um mit ihnen zu synchronisieren. Das ist die Aufgabe.

Comme artiste, Carsten Höller est un splendide homme. Il travaille sur le développement de la perception humaine, plus précisément sur le fait qu'elle est manipulable, dépendante de paramètres primitifs, de la biologie. Pour étendre nos perceptions, nous proposons d'abandonner le champ de sa perception, on doit laisser derrière nous nos habitudes et nos certitudes. Depuis 1999, le Début blanc de Höller sillonne le marché de l'art et les sentes latentes, répondant la bonne parole du Laboratory of Doubt à coup d'autocollants en plusieurs langues. Il bouscule Adorno's dictum: l'art acquiert son sens dans l'absence de fonction. Höller est un véritable service. Ses objets fonctionnent de la même manière que notre corps, ils répondent à nos questions: Qui suis-je? Où suis-je? Qu'est-ce que je peux penser? En organisant l'attention vers les sensations physiologiques et en laissant partir de ses expériences, Höller agit à bon escient entre l'art et l'acte, qui tendent à se confondre. En 2001, dans *Instrumente aus dem Künste Psycholabor* (O), il a du psycholaborer le Künste. Höller évoque la synchronisation des activités cérébrales à l'aide de lumières clignotantes qui, derrière les paupières, déclenchent l'apparition des phénomènes visuels. Dans son *Light Wall* (M), de lumière, 2000, 1820 ampoules électriques clignotent à l'unisson, derrière les yeux, derrière les paupières. Même derrière les paupières les yeux, tout est baigné de lumière. Le cerveau est un système électrique, synchronisé avec l'espace d'exposition, sa tâche est de synchroniser avec les visiteurs et leur fournir une expérience partagée.



**SELECTED EXHIBITIONS:**  
1997 *Art & Science: The Human Condition*, Cologne, Germany  
1998 *Art & Science: The Human Condition*, Cologne, Germany  
1999 *Art & Science: The Human Condition*, Cologne, Germany  
2001 *Instrumente aus dem Künste Psycholabor*, Berlin, Germany  
2002 *Art & Science: The Human Condition*, Cologne, Germany

**SELECTED BIBLIOGRAPHY:**  
1998 *Art & Science: The Human Condition*, Cologne, Germany  
2000 *Art & Science: The Human Condition*, Cologne, Germany  
2001 *Art & Science: The Human Condition*, Cologne, Germany  
2002 *Art & Science: The Human Condition*, Cologne, Germany



- 1 Light Well 2000 Installation view, Fondazione Prada, Milan  
 2 Vesperto 1998 Installation view, Kunst-Werk, Berlin  
 3 Fräulein, s. 170 Installation view, Haus Schreyer - Desiderius der Kunst, Berlin

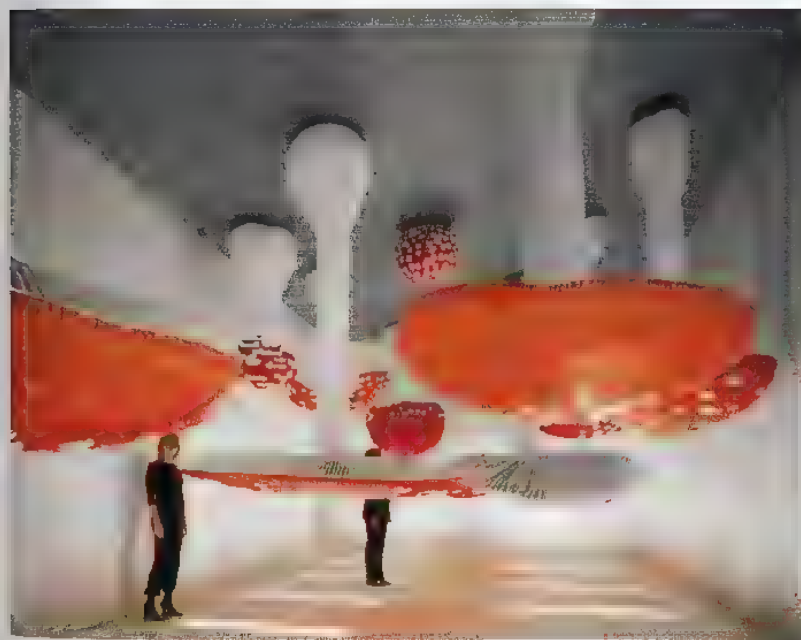
- 4 Dalhaus detail 1999 Installation view, Kunsthof, Berlin  
 5 Upside Down Machine Room, s. 170 Installation view, Fondazione Prada, Milan

Zweifel ist schön

Le doute est beau

**"Doubt is beautiful."**





# Gary Hume

1932 born in Perth, lives and works in London, UK

Gary Hume came to public attention in the late 1980s with his Doux series of full-scale paintings depicting hospital-waiting rooms. Although they are to be interpreted as allegorical depictions of the despair he felt at the time, associated with loss, ending, death or 'final' oneness, he himself regards them as perfect works of art, which counteract the villainies of reality. In the years since then he has remained faithful to this principle. He covers of gossip and boring pop-magazines, popular icons of fashion and music, hands, flowers and old mass e-pieces from the world's museums. A wide range of iconography finds its way into his red-carpet abstractions, thereby seeming to negate any real engagement with the original subject. Thus Pop Art meets Rorschach, Art Deco encounters Jean Vermeer. Kate Moss runs into the Renaissance Petrus Christus. Nevertheless, the paintings' essential arbitrariness and are a testimony to his interest in exploring the flux, the tension between archetype and copy, sign and signifier; these are probed by Hume in the dance of the play of light and shadow, light and dark design. The optical irony of his pictures is based on the ambivalent use of spaces in which his images move back and forth between gaze and memory. "Being seen" different versions are subjected to a variety of treatments, ranging from high gloss to matt hatching, thereby supporting an option and effect as if his signature and brush strokes disappear in favour of the smooth, das selbste, empty surface. This gives rather surprising qualitative advantage in allowing empty spaces – regardless of whether the motivation is to be found within or outside the image. On a very simple level, however, Hume enjoys the viewer's imitation of the full and the void, the blank and the picture.

Bereits wurde Gary Hume Ende der neunziger Jahre durch die Serie Doux, abstrakte Gemälde von Schwarz-Flugzeugen in Krankenhäusern, häufig als allegorische Beschreibung eines damaligen, trostlosen Zustands interpretiert, assoziiert mit Verlust, Ende, Tod oder angespannter Einsamkeit. Und eine seiner Meinung nach perfekte Kunstwerke, die der schmerzhaften Realität ein Gegenbild eröffnen. Dieses Prinzip hat er in die Folgejahre treu beibehalten. Die Cover von Boulevard- und Pop-Magazinen, die Pop-Ikonen aus Mode und Musik, Hände, Blumen oder die alten Meisterwerke aus den Museen der Welt liefern ihm die Elemente der formal und farblich stark thematisierten Auseinandersetzung mit dem Vorbild schwebend. Hume. So tritt Pop-Art auf Rorschach, Art Deco auf Jean Vermeer. Kate Moss auf den Renaissance-Petrus Christus. Die Gemälde wehren sich jedoch gegen jede Bedeutungslegung und bewegen das Interesse an der Differenz von Bild und Abbild von Zeichen und Bezeichnetem, welches Hume gegen die Phantasie von Dekoration, Kitsch und schlechtem Design ausweitet. Der optische Trick seiner Bilder beruht auf der ästhetischen Nutzung der Zwischenräume, in denen der Bild zwischen Sehen und Erinnern „Gesehen werden“ oscilliert. Hierbei unterstützt die unterschiedliche Behandlung der vor hochglänzenden, bis hin zu matt hatching, reichenden Partien die Wahrnehmung der Qualität der Wirkung der seine Signatur. Diese leeren, zugunsten der gleich designen, leeren Oberflächen verschwindet. In den Leerstellen liegt die Qualitätsverschiebung der Malerei. Für Hume zur Erscheinung zu bringen. Sollen sie inner- oder außerhalb des Motivs. Einmal aber ist sicher, dass es wohlige. Hume weißlich aus und scheint sich nicht parietisch zu werden.

Gary Hume est fait connaître à la fin des années 80 avec sa série Doux. Les peintures à l'huile nature de portes d'hôpitaux à l'huile, les ont souvent interprétées comme une description algébrique de son sentiment de désespérance à cette époque, associée à la perte de l'âme, de la mort ou d'un passage devant la solitude. Elles sont selon lui des œuvres d'art parfaites, qui lui permettent de lutter contre la thématique de la réalité. Dans les années qui ont suivi, Hume a toujours fidèlement appliqué ce principe. Les couvertures de revues, portraits, objets, fleurs et vieux maîtres fournissent des éléments dont la forte abstraction semble ne former aucune confrontation avec le modèle. La Pop Art rencontre Rorschach, l'Art nouveau, Jean Vermeer. Kate Moss se peint avec le Renaissance Petrus Christus. Mais ces peintures ne déforment aucunement l'original. Elles sont au contraire soumises à une variété de traitements, allant du brillant au mat, du hatching à la lisse, ce qui contribue à soutenir une option et un effet, comme si sa signature et ses coups de pinceau disparaissaient au profit d'une surface vide et lisse, comme un design. C'est dans ces intervalles que se joue l'ambivalence du regard, qui se voit lui-même les aspects vides – que l'on trouve soit motivés par des considérations extérieures ou inhérentes au sujet pictural. Une certaine douceur, notre douce imitation fait à la détection de l'œuvre, une détection qui ne se soucie pas de la pitié. Gary



## SELECTED EXHIBITIONS

1988	1989	1990	1991	1992	1993	1994	1995	1996	1997	1998	1999	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017	2018	2019	2020	2021	2022	2023	2024	2025	2026	2027	2028	2029	2030	2031	2032	2033	2034	2035	2036	2037	2038	2039	2040	2041	2042	2043	2044	2045	2046	2047	2048	2049	2050	2051	2052	2053	2054	2055	2056	2057	2058	2059	2060	2061	2062	2063	2064	2065	2066	2067	2068	2069	2070	2071	2072	2073	2074	2075	2076	2077	2078	2079	2080	2081	2082	2083	2084	2085	2086	2087	2088	2089	2090	2091	2092	2093	2094	2095	2096	2097	2098	2099	2100	2101	2102	2103	2104	2105	2106	2107	2108	2109	2110	2111	2112	2113	2114	2115	2116	2117	2118	2119	2120	2121	2122	2123	2124	2125	2126	2127	2128	2129	2130	2131	2132	2133	2134	2135	2136	2137	2138	2139	2140	2141	2142	2143	2144	2145	2146	2147	2148	2149	2150	2151	2152	2153	2154	2155	2156	2157	2158	2159	2160	2161	2162	2163	2164	2165	2166	2167	2168	2169	2170	2171	2172	2173	2174	2175	2176	2177	2178	2179	2180	2181	2182	2183	2184	2185	2186	2187	2188	2189	2190	2191	2192	2193	2194	2195	2196	2197	2198	2199	2200	2201	2202	2203	2204	2205	2206	2207	2208	2209	2210	2211	2212	2213	2214	2215	2216	2217	2218	2219	2220	2221	2222	2223	2224	2225	2226	2227	2228	2229	2230	2231	2232	2233	2234	2235	2236	2237	2238	2239	2240	2241	2242	2243	2244	2245	2246	2247	2248	2249	2250	2251	2252	2253	2254	2255	2256	2257	2258	2259	2260	2261	2262	2263	2264	2265	2266	2267	2268	2269	2270	2271	2272	2273	2274	2275	2276	2277	2278	2279	2280	2281	2282	2283	2284	2285	2286	2287	2288	2289	2290	2291	2292	2293	2294	2295	2296	2297	2298	2299	2300	2301	2302	2303	2304	2305	2306	2307	2308	2309	2310	2311	2312	2313	2314	2315	2316	2317	2318	2319	2320	2321	2322	2323	2324	2325	2326	2327	2328	2329	2330	2331	2332	2333	2334	2335	2336	2337	2338	2339	2340	2341	2342	2343	2344	2345	2346	2347	2348	2349	2350	2351	2352	2353	2354	2355	2356	2357	2358	2359	2360	2361	2362	2363	2364	2365	2366	2367	2368	2369	2370	2371	2372	2373	2374	2375	2376	2377	2378	2379	2380	2381	2382	2383	2384	2385	2386	2387	2388	2389	2390	2391	2392	2393	2394	2395	2396	2397	2398	2399	2400	2401	2402	2403	2404	2405	2406	2407	2408	2409	2410	2411	2412	2413	2414	2415	2416	2417	2418	2419	2420	2421	2422	2423	2424	2425	2426	2427	2428	2429	2430	2431	2432	2433	2434	2435	2436	2437	2438	2439	2440	2441	2442	2443	2444	2445	2446	2447	2448	2449	2450	2451	2452	2453	2454	2455	2456	2457	2458	2459	2460	2461	2462	2463	2464	2465	2466	2467	2468	2469	2470	2471	2472	2473	2474	2475	2476	2477	2478	2479	2480	2481	2482	2483	2484	2485	2486	2487	2488	2489	2490	2491	2492	2493	2494	2495	2496	2497	2498	2499	2500	2501	2502	2503	2504	2505	2506	2507	2508	2509	2510	2511	2512	2513	2514	2515	2516	2517	2518	2519	2520	2521	2522	2523	2524	2525	2526	2527	2528	2529	2530	2531	2532	2533	2534	2535	2536	2537	2538	2539	2540	2541	2542	2543	2544	2545	2546	2547	2548	2549	2550	2551	2552	2553	2554	2555	2556	2557	2558	2559	2560	2561	2562	2563	2564	2565	2566	2567	2568	2569	2570	2571	2572	2573	2574	2575	2576	2577	2578	2579	2580	2581	2582	2583	2584	2585	2586	2587	2588	2589	2590	2591	2592	2593	2594	2595	2596	2597	2598	2599	2600	2601	2602	2603	2604	2605	2606	2607	2608	2609	2610	2611	2612	2613	2614	2615	2616	2617	2618	2619	2620	2621	2622	2623	2624	2625	2626	2627	2628	2629	2630	2631	2632	2633	2634	2635	2636	2637	2638	2639	2640	2641	2642	2643	2644	2645	2646	2647	2648	2649	2650	2651	2652	2653	2654	2655	2656	2657	2658	2659	2660	2661	2662	2663	2664	2665	2666	2667	2668	2669	2670	2671	2672	2673	2674	2675	2676	2677	2678	2679	2680	2681	2682	2683	2684	2685	2686	2687	2688	2689	2690	2691	2692	2693	2694	2695	2696	2697	2698	2699	2700	2701	2702	2703	2704	2705	2706	2707	2708	2709	2710	2711	2712	2713	2714	2715	2716	2717	2718	2719	2720	2721	2722	2723	2724	2725	2726	2727	2728	2729	2730	2731	2732	2733	2734	2735	2736	2737	2738	2739	2740	2741	2742	2743	2744	2745	2746	2747	2748	2749	2750	2751	2752	2753	2754	2755	2756	2757	2758	2759	2760	2761	2762	2763	2764	2765	2766	2767	2768	2769	2770	2771	2772	2773	2774	2775	2776	2777	2778	2779	2780	2781	2782	2783	2784	2785	2786	2787	2788	2789	2790	2791	2792	2793	2794	2795	2796	2797	2798	2799	2800	2801	2802	2803	2804	2805	2806	2807	2808	2809	2810	2811	2812	2813	2814	2815	2816	2817	2818	2819	2820	2821	2822	2823	2824	2825	2826	2827	2828	2829	2830	2831	2832	2833	2834	2835	2836	2837	2838	2839	2840	2841	2842	2843	2844	2845	2846	2847	2848	2849	2850	2851	2852	2853	2854	2855	2856	2857	2858	2859	2860	2861	2862	2863	2864	2865	2866	2867	2868	2869	2870	2871	2872	2873	2874	2875	2876	2877	2878	2879	2880	2881	2882	2883	2884	2885	2886	2887	2888	2889	2890	2891	2892	2893	2894	2895	2896	2897	2898	2899	2900	2901	2902	2903	2904	2905	2906	2907	2908	2909	2910	2911	2912	2913	2914	2915	2916	2917	2918	2919	2920	2921	2922	2923	2924	2925	2926	2927	2928	2929	2930	2931	2932	2933	2934	2935	2936	2937	2938	2939	2940	2941	2942	2943	2944	2945	2946	2947	2948	2949	2950	2951	2952	2953	2954	2955	2956	2957	2958	2959	2960	2961	2962	2963	2964	2965	2966	2967	2968	2969	2970	2971	2972	2973	2974	2975	2976	2977	2978	2979	2980	2981	2982	2983	2984	2985	2986	2987	2988	2989	2990	2991	2992	2993	2994	2995	2996	2997	2998	2999	3000	3001	3002	3003	3004	3005	3006	3007	3008	3009	3010	3011	3012	3013	3014	3015	3016	3017	3018	3019	3020	3021	3022	3023	3024	3025	3026	3027	3028	3029	3030	3031	3032	3033	3034	3035	3036	3037	3038	3039	3040	3041	3042	3043	3044	3045	3046	3047	3048	3049	3050	3051	3052	3053	3054	3055	3056	3057	3058	3059	3060	3061	3062	3063	3064	3065	3066	3067	3068	3069	3070	3071	3072	3073	3074	3075	3076	3077	3078	3079	3080	3081	3082	3083	3084	3085	3086	3087	3088	3089	3090	3091	3092	3093	3094	3095	3096	3097	3098	3099	3100	3101	3102	3103	3104	3105	3106	3107	3108	3109	3110	3111	3112	3113	3114	3115	3116	3117	3118	3119	3120	3121	3122	3123	3124	3125	3126	3127	3128	3129	3130	3131	3132	3133	3134	3135	3136	3137	3138	3139	3140	3141	3142	3143	3144	3145	3146	3147	3148	3149	3150	3151	3152	3153	3154	3155	3156	3157	3158	3159	3160	3161	3162	3163	3164	3165	3166	3167	3168	3169	3170	3171	3172	3173	3174	3175	3176	3177	3178	3179	3180	3181	3182	3183	3184	3185	3186	3187	3188	3189	3190	3191	3192	3193	3194	3195	3
------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	---





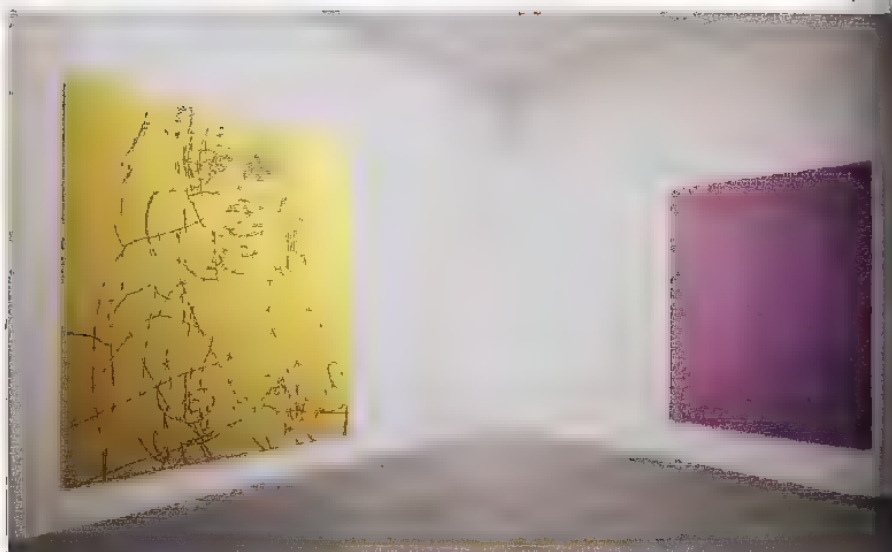
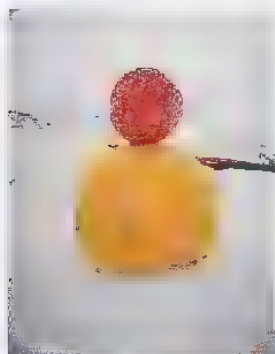
- Deftodia, 2000, u svetel paitel na aluminijskem panelu, 250 x 200 cm  
 3. Sonnenstein, 2000, o-protic, 58 x 42,2 cm

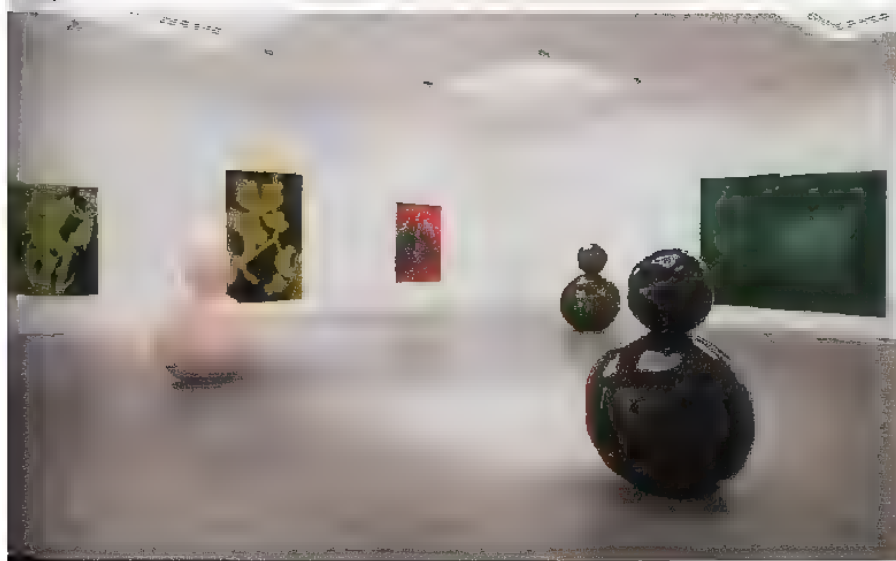
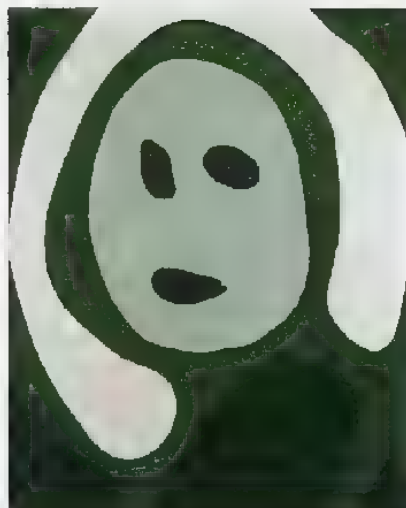
4. Installation series, New Paintings, MoMA New Media Gallery, New York (1997-1999)  
 4. Spring Angels, 2000, serija od 9 screenprinta, each 120 x 132 cm

Ich möchte etwas Großartiges malen, etwas für Kommendes  
 etwas, was ich für gut halte

Je veux peindre quelque chose de génial, de très bon  
 quelque chose que je tiens pour bon

**"I want to paint something that's gorgeous, something that's perfect,  
 so that it's full of sadness."**





# Mike Kelley

1954 born in Detroit (MI), lives and works in Los Angeles (CA), USA

Mike Kelley, who has been around for some thirty years as an artist, performer and musician, is one of the best known US exponents of Californian Post-Conceptualism. He was deeply influenced by the radical political outlooks of the early 1970s and the artistic changes brought about simultaneously by a new generation of artists in the USA and Europe. Los Angeles, emerging performance scene proved to be an important focus for experimentation. Kelley is interested in the unconscious, in the darker side of American society and in the parts of human nature repressed by the modern world. His work is a synthesis of punk themes, bits of trash, cartoons, folk art and teenage culture. In his numerous happenings, theme pieces, videos and installations, one Kelley presents a surreal world full of strange creatures and space-breaking motifs. His potent open installations are rich in cultural references, while he also sets up absurd experiments using the arsenal of the subculture and the everyday horror vacui. His idea of empty space – to create an art of cultural exorcism. Kelley has used many combinations, the most important of which include his budding partnership with Paul McCarthy. Their performances together are full of references, allusions to the radical rituals of Vietnamese Antagonism, an aesthetic which they interweave with non-nomadic American iconography. Kelley's complex, labyrinthine works have made him one of the leading exponents of 'cross-over art', a genre that knows no boundaries between high and low culture, but between visual art, music and theatrical forms.

Von Mike Kelley, seit rund dreißig Jahren als Künstler, Performer und Musiker aktiv, ist einer der bekanntesten Vertreter des kalifornischen Postkonzeptualismus. Er war maßgeblich von den politischen und künstlerischen Umbrüchen geprägt, die Anfang der sechziger Jahre von einer jungen Generation in den USA und in Europa durchgesetzt wurden. Besonders die sich damals formierende Performance-Szene in Los Angeles war ein entscheidendes Experimentierfeld. Für Kelley sein Interesse gilt dem Unbewussten, der dunklen Seite der amerikanischen Gesellschaft, wie dem verdrängten Mysterium in seiner Kunst. Kelley integriert Motive des Punk, Trash-Elemente, das Pop, Folk Art und Produkte der Pop Culture in zahlreichen Aktionen, Bühnenshows, Videos und Installationen. Kelley kreiert Welten mit Tabu, brechenden Jokes, voller Ironie und Kollagen. Seine opulenten Räume stellen er mit einer Fülle von kulturellen Referenzen aus. Dabei durchkreuzt er immer wieder seine skulpturalen Vorstellungsordnungen mit Kinakineschichten mit den Ästhetiken der Subkultur und dem Horrorvakuum des Alltags. Es entsteht eine Kunst des (kulturellen) Exorzismus. Kelley ist viele Kooperationen eingegangen, unter denen besonders die langjährige Zusammenarbeit mit Paul McCarthy hervorzuheben ist. In ihren gemeinsamen Performances haben die Künstler sich immer wieder auf die rechten Riten des Aktivismus bezogen und diese Ästhetik mit Motiven ihrer eigenen amerikanischen Ikonografie durchkreuzt. Kelley ist nicht zuletzt komplexen, labyrinthischen Werk, geprägt von einem der wichtigsten Werte der eines Crossover geworden: das weiche Grenzen von High und Low sowie zwischen Kunst, Musik und theatralischen Formen zu überwinden.

Mike Kelley, qui travaille comme plasticien, performeur et musicien depuis quelque temps, est un des représentants majeurs du postconceptualisme californien. Vaseux pour les transformations multiples et artistiques que la jeune génération imposait au début des années 1970 en Europe et aux États-Unis, il voit soudain devenir la scène d'expérimentation. Kelley est intéressé par l'inconscient, par la face cachée et sombre de la société américaine et par les parts refoulées de la modernité. Son œuvre est une synthèse de thèmes punk, de la culture populaire, du folk art et de la culture de la jeunesse. Dans ses nombreuses performances, vidéos et installations, Kelley présente un monde plein de créatures étranges et de motifs déformés. Ses puissantes installations sont riches en références culturelles, tandis qu'il organise également des expériences absurdes utilisant l'arsenal de la sous-culture et du vide quotidien. Son idée d'espace vide – pour créer un art d'exorcisme culturel. Kelley a utilisé de nombreuses combinaisons, la plus importante d'entre elles incluant sa collaboration naissante avec Paul McCarthy. Leurs performances communes sont pleines de références, d'allusions à la violence rituelle du Vietnam, une esthétique qu'ils tissent avec l'iconographie américaine. L'œuvre de Kelley est un travail complexe et labyrinthique, imprégné d'un des valeurs les plus importantes d'un crossover : la fluidité des frontières entre haut et bas, entre art, musique et formes théâtrales.



## SELECTED EXHIBITIONS

1977	1980	1981	1982	1983	1984	1985	1986	1987	1988	1989	1990	1991	1992	1993	1994	1995	1996	1997	1998	1999	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017	2018	2019	2020	2021	2022	2023	2024	2025	2026	2027	2028	2029	2030	2031	2032	2033	2034	2035	2036	2037	2038	2039	2040	2041	2042	2043	2044	2045	2046	2047	2048	2049	2050	2051	2052	2053	2054	2055	2056	2057	2058	2059	2060	2061	2062	2063	2064	2065	2066	2067	2068	2069	2070	2071	2072	2073	2074	2075	2076	2077	2078	2079	2080	2081	2082	2083	2084	2085	2086	2087	2088	2089	2090	2091	2092	2093	2094	2095	2096	2097	2098	2099	2100	2101	2102	2103	2104	2105	2106	2107	2108	2109	2110	2111	2112	2113	2114	2115	2116	2117	2118	2119	2120	2121	2122	2123	2124	2125	2126	2127	2128	2129	2130	2131	2132	2133	2134	2135	2136	2137	2138	2139	2140	2141	2142	2143	2144	2145	2146	2147	2148	2149	2150	2151	2152	2153	2154	2155	2156	2157	2158	2159	2160	2161	2162	2163	2164	2165	2166	2167	2168	2169	2170	2171	2172	2173	2174	2175	2176	2177	2178	2179	2180	2181	2182	2183	2184	2185	2186	2187	2188	2189	2190	2191	2192	2193	2194	2195	2196	2197	2198	2199	2200	2201	2202	2203	2204	2205	2206	2207	2208	2209	2210	2211	2212	2213	2214	2215	2216	2217	2218	2219	2220	2221	2222	2223	2224	2225	2226	2227	2228	2229	2230	2231	2232	2233	2234	2235	2236	2237	2238	2239	2240	2241	2242	2243	2244	2245	2246	2247	2248	2249	2250	2251	2252	2253	2254	2255	2256	2257	2258	2259	2260	2261	2262	2263	2264	2265	2266	2267	2268	2269	2270	2271	2272	2273	2274	2275	2276	2277	2278	2279	2280	2281	2282	2283	2284	2285	2286	2287	2288	2289	2290	2291	2292	2293	2294	2295	2296	2297	2298	2299	2300	2301	2302	2303	2304	2305	2306	2307	2308	2309	2310	2311	2312	2313	2314	2315	2316	2317	2318	2319	2320	2321	2322	2323	2324	2325	2326	2327	2328	2329	2330	2331	2332	2333	2334	2335	2336	2337	2338	2339	2340	2341	2342	2343	2344	2345	2346	2347	2348	2349	2350	2351	2352	2353	2354	2355	2356	2357	2358	2359	2360	2361	2362	2363	2364	2365	2366	2367	2368	2369	2370	2371	2372	2373	2374	2375	2376	2377	2378	2379	2380	2381	2382	2383	2384	2385	2386	2387	2388	2389	2390	2391	2392	2393	2394	2395	2396	2397	2398	2399	2400	2401	2402	2403	2404	2405	2406	2407	2408	2409	2410	2411	2412	2413	2414	2415	2416	2417	2418	2419	2420	2421	2422	2423	2424	2425	2426	2427	2428	2429	2430	2431	2432	2433	2434	2435	2436	2437	2438	2439	2440	2441	2442	2443	2444	2445	2446	2447	2448	2449	2450	2451	2452	2453	2454	2455	2456	2457	2458	2459	2460	2461	2462	2463	2464	2465	2466	2467	2468	2469	2470	2471	2472	2473	2474	2475	2476	2477	2478	2479	2480	2481	2482	2483	2484	2485	2486	2487	2488	2489	2490	2491	2492	2493	2494	2495	2496	2497	2498	2499	2500	2501	2502	2503	2504	2505	2506	2507	2508	2509	2510	2511	2512	2513	2514	2515	2516	2517	2518	2519	2520	2521	2522	2523	2524	2525	2526	2527	2528	2529	2530	2531	2532	2533	2534	2535	2536	2537	2538	2539	2540	2541	2542	2543	2544	2545	2546	2547	2548	2549	2550	2551	2552	2553	2554	2555	2556	2557	2558	2559	2560	2561	2562	2563	2564	2565	2566	2567	2568	2569	2570	2571	2572	2573	2574	2575	2576	2577	2578	2579	2580	2581	2582	2583	2584	2585	2586	2587	2588	2589	2590	2591	2592	2593	2594	2595	2596	2597	2598	2599	2600	2601	2602	2603	2604	2605	2606	2607	2608	2609	2610	2611	2612	2613	2614	2615	2616	2617	2618	2619	2620	2621	2622	2623	2624	2625	2626	2627	2628	2629	2630	2631	2632	2633	2634	2635	2636	2637	2638	2639	2640	2641	2642	2643	2644	2645	2646	2647	2648	2649	2650	2651	2652	2653	2654	2655	2656	2657	2658	2659	2660	2661	2662	2663	2664	2665	2666	2667	2668	2669	2670	2671	2672	2673	2674	2675	2676	2677	2678	2679	2680	2681	2682	2683	2684	2685	2686	2687	2688	2689	2690	2691	2692	2693	2694	2695	2696	2697	2698	2699	2700	2701	2702	2703	2704	2705	2706	2707	2708	2709	2710	2711	2712	2713	2714	2715	2716	2717	2718	2719	2720	2721	2722	2723	2724	2725	2726	2727	2728	2729	2730	2731	2732	2733	2734	2735	2736	2737	2738	2739	2740	2741	2742	2743	2744	2745	2746	2747	2748	2749	2750	2751	2752	2753	2754	2755	2756	2757	2758	2759	2760	2761	2762	2763	2764	2765	2766	2767	2768	2769	2770	2771	2772	2773	2774	2775	2776	2777	2778	2779	2780	2781	2782	2783	2784	2785	2786	2787	2788	2789	2790	2791	2792	2793	2794	2795	2796	2797	2798	2799	2800	2801	2802	2803	2804	2805	2806	2807	2808	2809	2810	2811	2812	2813	2814	2815	2816	2817	2818	2819	2820	2821	2822	2823	2824	2825	2826	2827	2828	2829	2830	2831	2832	2833	2834	2835	2836	2837	2838	2839	2840	2841	2842	2843	2844	2845	2846	2847	2848	2849	2850	2851	2852	2853	2854	2855	2856	2857	2858	2859	2860	2861	2862	2863	2864	2865	2866	2867	2868	2869	2870	2871	2872	2873	2874	2875	2876	2877	2878	2879	2880	2881	2882	2883	2884	2885	2886	2887	2888	2889	2890	2891	2892	2893	2894	2895	2896	2897	2898	2899	2900	2901	2902	2903	2904	2905	2906	2907	2908	2909	2910	2911	2912	2913	2914	2915	2916	2917	2918	2919	2920	2921	2922	2923	2924	2925	2926	2927	2928	2929	2930	2931	2932	2933	2934	2935	2936	2937	2938	2939	2940	2941	2942	2943	2944	2945	2946	2947	2948	2949	2950	2951	2952	2953	2954	2955	2956	2957	2958	2959	2960	2961	2962	2963	2964	2965	2966	2967	2968	2969	2970	2971	2972	2973	2974	2975	2976	2977	2978	2979	2980	2981	2982	2983	2984	2985	2986	2987	2988	2989	2990	2991	2992	2993	2994	2995	2996	2997	2998	2999	3000	3001	3002	3003	3004	3005	3006	3007	3008	3009	3010	3011	3012	3013	3014	3015	3016	3017	3018	3019	3020	3021	3022	3023	3024	3025	3026	3027	3028	3029	3030	3031	3032	3033	3034	3035	3036	3037	3038	3039	3040	3041	3042	3043	3044	3045	3046	3047	3048	3049	3050	3051	3052	3053	3054	3055	3056	3057	3058	3059	3060	3061	3062	3063	3064	3065	3066	3067	3068	3069	3070	3071	3072	3073	3074	3075	3076	3077	3078	3079	3080	3081	3082	3083	3084	3085	3086	3087	3088	3089	3090	3091	3092	3093	3094	3095	3096	3097	3098	3099	3100	3101	3102	3103	3104	3105	3106	3107	3108	3109	3110	3111	3112	3113	3114	3115	3116	3117	3118	3119	3120	3121	3122	3123	3124	3125	3126	3127	3128	3129	3130	3131	3132	3133	3134	3135	3136	3137	3138	3139	3140	3141	3142	3143	3144	3145	3146	3147	3148	3149	3150	3151	3152	3153	3154	3155	3156	3157	3158	3159	3160	3161	3162	3163	3164	3165	3166	3167	3168	3169	3170	3171	3172	3173	3174	3175	3176	3177	3178	3179	3180	3181	3182	3183	3184	3185	3186	3187	3188	3189	3190	3191	3192	3193	3194	3195	3196	3197	3198	3199	3200	3201	3202	3203	3204	3205
------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------



1. **Exposition Activity: photocopy, reconstruction & (domestic) storage**, 2000. Installation and video installation view. *Apocalypse More: Acapulco, 2000* (London).
2. **Armed & Prime: Miniature Reproduction China Town Washing Well**, built by Mike Kelley after Miniature Reproduction *Seven Star Cavern* built by Paul H. K. (3 Part 1, 1981). Colored red on paper, 485 x 400 x 10 cm. (Los Angeles).

3. **Armed & Prime: Miniature Reproduction China Town Washing Well**, built by Mike Kelley after Miniature *Seven Star Cavern* built by Paul H. K. (2 Part 2, 1981). Mixed media, 20 x 430 x 400 cm (Los Angeles).
4. **Arma (10 Dogs)**, 1990. Stuffed air balls on alghas, 29 x 91 x 101 cm.

1. *Exposition Activity: photocopy, reconstruction & (domestic) storage*, 2000. Installation and video installation view. *Apocalypse More: Acapulco, 2000* (London).

3. *Armed & Prime: Miniature Reproduction China Town Washing Well*, built by Mike Kelley after Miniature *Seven Star Cavern* built by Paul H. K. (2 Part 2, 1981). Mixed media, 20 x 430 x 400 cm (Los Angeles).

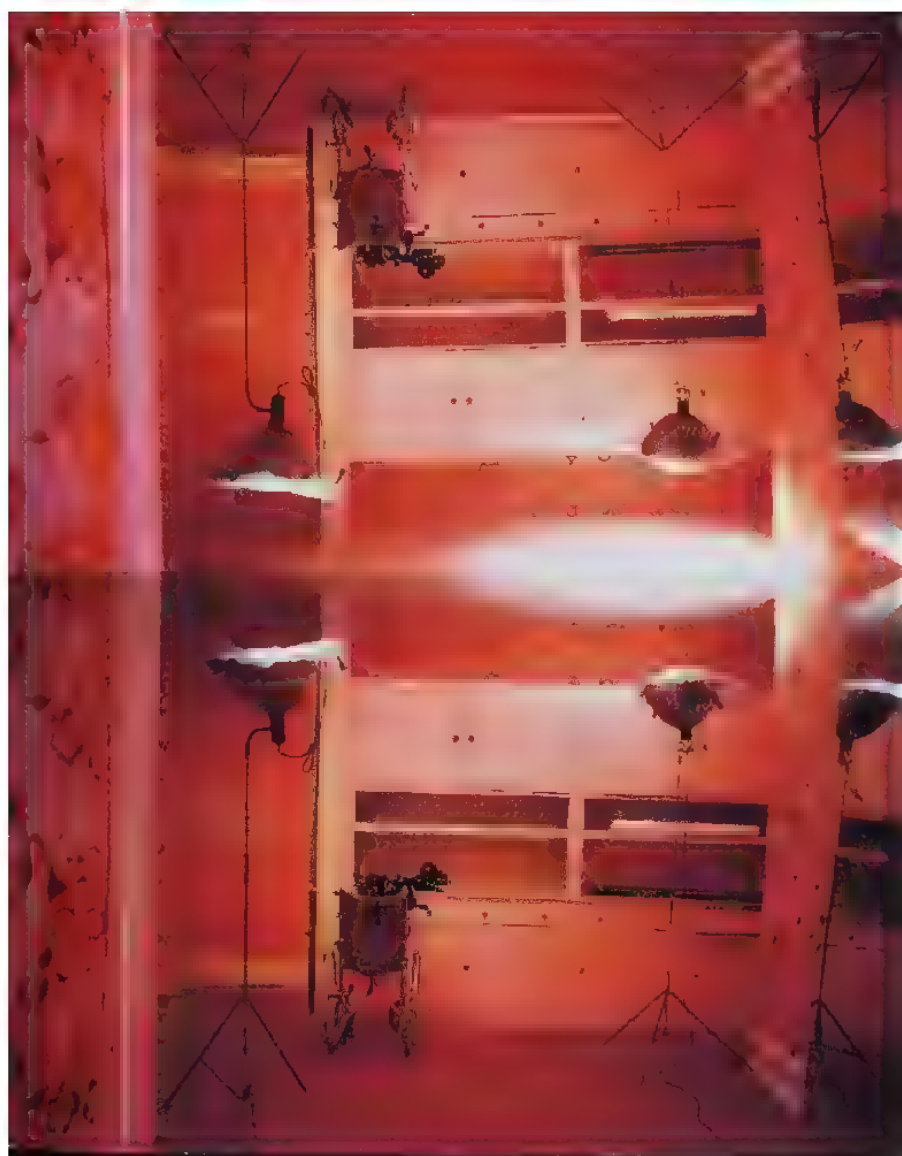
"It seems to me that art has to be ritually separated from life in order to be art, so to talk about it as anything more than a mirror seems problematic."









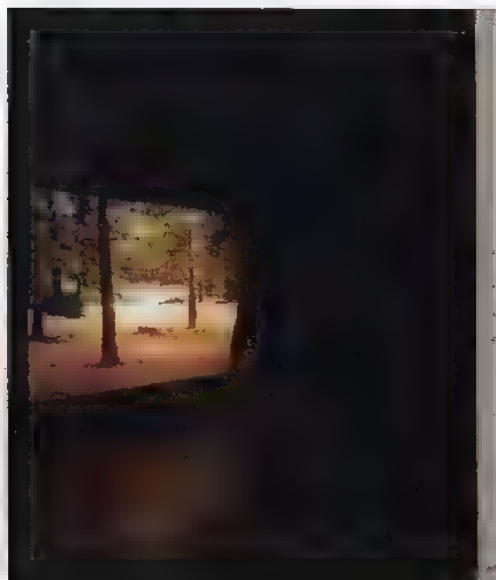


- Untitled (Pink Room #E), 2001. for some minor 7 x 53 cm  
 2. Untitled (Wood), 2000. multiples wood, plywood box size 51 x 24 x 150 cm  
 2. Untitled (Wood), 1997. 100% wood, film, metal, size 7 x 11 x 11 cm  
 2. Untitled (Wood), 1997. 100% wood, film, metal, size 7 x 11 x 11 cm  
 2. Untitled (Wood), 1997. 100% wood, film, metal, size 7 x 11 x 11 cm



2

4. Untitled (Blue Room), 1997. 25 mm color film, and size 100 x 150 mm  
 4. Untitled (Blue Room), 1997. 25 mm color film, and size 100 x 150 mm  
 4. Untitled (Blue Room), 1997. 25 mm color film, and size 100 x 150 mm  
 4. Untitled (Blue Room), 1997. 25 mm color film, and size 100 x 150 mm  
 4. Untitled (Blue Room), 1997. 25 mm color film, and size 100 x 150 mm



2



2







- 3 China Tel. (Durchgehend): 1996, mixed media on paper 28 x 22 cm  
4 China Tel. 1996 mixed media on paper 28 x 22 cm  
5 China Tel. 1996 mixed media on paper 30 x 21 cm  
6 China Tel. 1996 mixed media on paper 30 x 21 cm

1. Was war kein Ziel der 6 Punkte für das nächste Jahr

\* Cette vie-ci ne peut servir d'exemple pour la prochaine.

**"This life cannot be the excuse for the next."**











4 Donkey, 99% micro air wheel stainless steel 180 x 52 x 3 cm  
 5 Intellec 76.4 H-100 AC air pump Ad x 100 x 100 mm  
 6 Buller Dog Med' 1964-2000, high from air EXHAUSTED in  
 with transparent coil set up 1977-1998 A B  
 7 Menn, 1904-2000 100% aluminum stainless steel, 1 x 3 x 10 cm

Die Werte für die Korrelationen sind sich nur dem kulturellen Umfeld des Betrachters, der vom Standpunkt aus nachschaut, eine Funktion davon, das ist in diesem Zusammenhang die Form der kulturellen Zusammenhänge, wenn

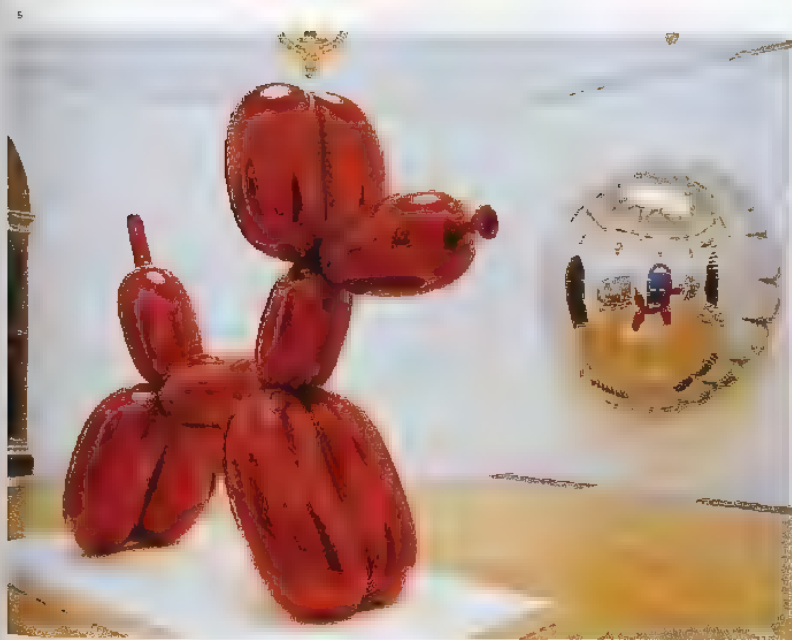
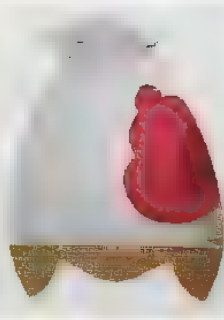
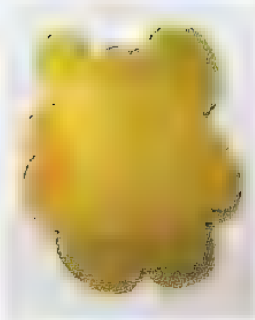
« Je suis toujours content de voir le rôle de l'État dans le développement du propre enrichissement du public. Que ce soit à travers l'investissement que j'ai pu réaliser que j'ai pu réaliser dans le fait des choses que je fais ».

'I always wanted to create art that was different

from the public's own cultural environment.

There are moments when I sometimes feel that ego is swept away in the flood of connections.'









Red & white restaurant, 1998/2001, dye transfer print, 72 x 22 mm  
 2 Mouth open, teeth showing, 1990, 162 dots, blue all camera stone  
 10.54 x 1.59 m, installer: Jean-Paul C. Cooper Gallery, New York (NY)

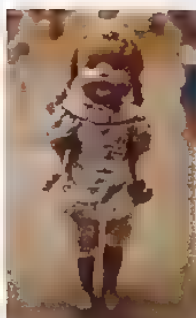
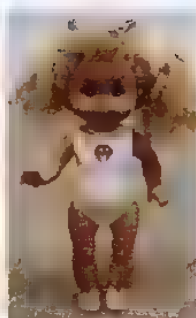
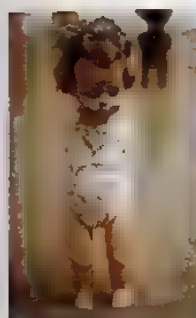
3 Mouth open, teeth showing (detail 2)

Ich interessiere mich für die Dinge die wir hinter uns lassen die Spuren  
 und Zeichen eines vergangenen Lebens und der menschlichen Fortschritt  
 zu sehen. A. V. J. S. V.

Je m'intéresse aux objets que nous abandonnons derrière nous, les marques  
 et signes de notre abandon. À l'instar des trouvailles archéologiques,  
 ils révèlent l'art de vivre au passé.

**"I'm interested in the objects we leave behind, the marks and signs of our use;  
 like archeological findings they reveal so much about us."**





# Atelier van Lieshout

Established in 1990, Joop van Lieshout 1953 born in Ravenswaai, lives and works in Rotterdam, The Netherlands

Atelier van Lieshout (AVL), under the direction of Joop van Lieshout, is an artistic corporation that produces art for application in society. Apart from producing different kinds of functional items, such as living units or furniture, AVL's cross-disciplinary production also consists of an anti-authoritarian agency against state monopoly notions of collectivism and self-institutionalisation. In AVL's production led to the construction of a self-sufficient entity for AVL's employees and production facilities in Rotterdam. The AVL Villa, which opened in 2001, here, AVL built living units with materials they manufactured themselves. They produce their own food, have the liberty to do whatever they like, such as manufacturing weapons and alcohol. As the critic Dave Hickey has emphasised: "AVL is the nation and run that matter the rest and democracy." However, the partisan ethos of AVL Villa doesn't. AVL is not a utopian hippie dealer, but rather an implemented alternative to bureaucratic society with one foot in the art world. Instead of letting utopia remain unrealised, AVL tests artistic autonomy against real work, economics. In AVL Villa this becomes legislation, sculpture becomes a science. In the artistic sense, AVL is a method of community and the work of the individual artist becomes collective form and diffuses into the sphere of production. AVL's analysis of the expanded possibilities of the labour profession is a direct and elementary exploration of space. The social potency and corporate professionalism of AVL propose metaphysical and concrete means for smaller power concentrations than the ones according to which we usually organise our lives.

Das Atelier van Lieshout (AVL) unter Leitung von Joop van Lieshout ist eine künstlerische, die praktisch nutzbare Kunst produzierende Organisation. Neben der Entwicklung unterschiedlicher funktioneller Dinge wie Wohnheiten oder Möbel, die Idealscipulieren Aktivitäten der Kooperative. Zudem darauf auf das Hierarchienmonopol des Staates zu brechen. Der Wunsch nach Gemeindegut und völliger Autonomie hat zur Gründung eines autonomen Gebiets für Mitarbeiter und die Produktionsstätte in Rotterdam geführt. AVL Villa, eröffnet 2001. Hier hat das AVL aus selbsthergestellten Materialien eine Reihe von Wohnheiten geschaffen. Die Gruppe erzeugt ihre eigenen Lebensmittel und gerät das Vermögen, ansonsten ungeschätzte Dinge zu verschaffen. Wie ein natürliches Waffen und akustische Setzlinie herzustellen. Der Künstler Dave Hickey betont, dass AVL, vor allem aus einer Fröhlichkeit, Sex und Demokratie. Zählen. Die AVL-Villa typische "sozialenmentalität" kommt nicht als anheimelndes Hipsterum daher, sondern "bräutend", sich als künstlerisch inszenierte konkrete Alternative zu "bürgerlichen" Gesellschaft. So ist die Verwirklichung der Utopie zu verzeichnen, erprobt AVL die künstlerische Autonomie in Wirtschaft und das reale Ökonomie. AVL Villa hat man dieses Denken, rechtsgemäß zum Prinzip erhoben. So erhebt sich die Skulptur, die Inzogenkung einer anarchischen Gesellschaft, und die Arbeit des einzelnen Künstlers nimmt eine kollektive Gestalt an und diffundiert in die Sphäre der Produktion. Die erweiterten Möglichkeiten des künstlerischen Schaffens, wie AVL sie durch seine Aktivitäten erst auf Neue veranschaulicht, gehen auch mit einer "sozialen" Produktion einher. Die Produktion des Raumes enthält. Jede seiner einzelnen Häuser eine Gruppenprofessionell. Jede AVL symbolisch, aber auch ganz konkret Bezüge zu den verschiedenen Dingen, die wesentlich übersehbar sind als den neu durchgeführten Machtstrukturen organisieren können.

Atelier van Lieshout (AVL, dirigé par Joop van Lieshout) est une corporation artistique qui produit de l'art à appliquer en société. Outre la fabrication de différents types d'habitations (des tables, des nacelles, habitation pour les handicapés, la production, etc.), AVL, pluriel d'AVL, également mis sur pied une agence anti-autoritaire contre le monopole d'État. Ses notions de collectivisme et d'auto-institutionnalisation ont entraîné l'établissement d'un territoire auto-suffisant pour les employés d'AVL et des locaux de production à Rotterdam. AVL Villa, inaugurée en 2001, y produisent leur propre nourriture et ont la liberté de faire ce qu'il est illégal ailleurs, à savoir de fabriquer des armes et de fabriquer. Comme le souligne le critique Dave Hickey à propos d'AVL: «C'est le seul et le plus qui combine le sexe et la démocratie». Toutefois, l'impulsion AVL Villa n'a rien à voir avec un idéalisme hippie, doué, plutôt d'une alternative à la société bureaucratique avec un pied dans le monde de l'art. Au lieu de laisser l'utopie à l'état d'idéal, AVL met l'autonomie artistique à l'épreuve de l'économie du monde réel. Dans AVL Villa, cela fait faire de la sculpture devenant une scène pour la promulgation anarchique de la convivialité. Le travail individuel de l'artiste revêt une forme collective et se diffuse dans la sphère de production. L'analyse AVL des possibilités de la profession artistique est une exploration directe et élémentaire de l'espace. La profession sociale et le professionnalisme collectif AVL proposent des moyens métaphoriques et concrets pour des concentrations de pouvoir plus petites que celles selon lesquelles nous organisons généralement nos vies.

B.L.



## SELECTED EXHIBITIONS

1997 "Art & Architecture" at the Netherlands  
1998 "The Grand Hotel" at the  
1999 "The Grand Hotel" at the  
2000 "The Grand Hotel" at the  
2001 "The Grand Hotel" at the  
2002 "The Grand Hotel" at the

## SELECTED BIBLIOGRAPHY

1997 Joop van Lieshout, art, economy, politics, architecture  
1998 "The Grand Hotel" at the  
1999 "The Grand Hotel" at the  
2000 "The Grand Hotel" at the  
2001 "The Grand Hotel" at the  
2002 "The Grand Hotel" at the





[illegible]

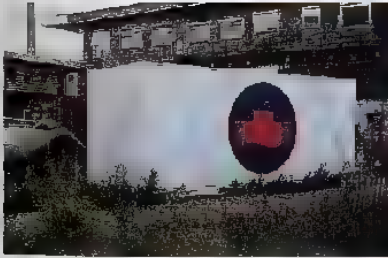
Je suis le plus égoïste qui soit jamais né. Je suis un égoïste parce que je suis de ceux qui ne font que se plaindre. Dans une petite communauté on peut jouer mal et prendre mal. Mais ne s'en va pas de la messe. Parfois on est mal. Vous savez tous pas, c'est les principes de base. »

**"My problem with government concerns its scale: there are all kinds of rules and limitations. If you have a smaller community, you can govern and decide things using common sense: clean your tools, don't kill each other. Those are the basics." (Joep van Lieshout)**





3



4



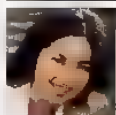
# Won Ju Lim

1965 born in Kwangju, South Korea, lives and works in Los Angeles (CA), USA

Won Ju Lim is a sculptor and installation artist. Her multi-media work, combining singly or in groups of models, focuses on the tensions between perception, space and subjectivity in the post-modern age. In order to reflect and reassert the shifting relationship between these two elements, she usually takes architecture, reconstructions whose "sallen" she questions critically and poetically through the audacious use of lighting, slide projections and video installations. Literary references crop up constantly in her concentrated, seemingly minimalist but always richly allusive work and are abundantly clear. In installations like *Prousion Redroom*, 1995, or *Guestroom*, 1997, the artist refers to Edgar Allan Poe's story "The Fall of the House of Usher". In a strange furniture in a reconstruction of a mysterious room in the tale. Thus, persons' existence, cultural tradition and creation of community create a disk, being connection, which confusingly melts the personal and the social. Her more recent *Horizons*, 2000, stressed the way in which perception depends on cultural perspectives. In blocks of the four windows of an observation tower with video projection screens and also mirrored for video monitors on the lower floor. The videos showed views of both the surrounding landscape and the regions of human history, and the visual cosmos were clips from famous film classics. *Horizons* provided a new way to see the world, as if the world is conditioned by a wealth of media imagery that has long since become part of our own "audio-visual" experience.

Won Ju Lim ist Bildhauerin und Installationskünstlerin. Ihre multimodalen und meist modellhaften Arbeiten thematisieren die spannungsreiche Beziehung von Wahrnehmung, Raum und Subjektivität in der Postmoderne. Um die Wechselbeziehungen zwischen diesen drei Momenten zu reflektieren und präsentieren zu können, setzt Lim vor allem auf architektonische Rekonstruktionen, deren „Realität“ sie allerdings durch den sensiblen Einsatz von Beleuchtung, Dia-Projektionen und Video-Installationen so kritisch wie poetisch infrage stellt. Immer wieder finden sich auch literarische Bezüge in ihren konzentrierten, zunächst minimalistisch anmutenden, stets assoziationsreichen Werk. Referenzen zur „Welt“ und etwa in den Installationen *Prousion Redroom*, 1995 oder *Guestroom*, 1997, aberbar letztere bezieht sich auf die Erzählung „Der Fall des Hauses Usher“ von Edgar Allan Poe. Im zentralen, mit einem Ufuss in der Rekonstruktion eines unheimlichen Zimmers aus „reistiger“ Erstickung, Persönliche Erfahrungen, kulturelle Tradition und moderner Vermittlung gehen so eine traumatische Verbindung ein, die individuelles und Gesellschaftliches wiederum lokal zusammenzuführen. Die *Horizonte* 2000, betont den Aspekt der Vernetzung und ihrer Abhängigkeit von kultureller Perspektive. Dazu hat Lim vier Fenster eines Ausschnittes mit Videoprojektionsflächen versehen, und so, vom Turm zudem vier Videomonitoring verteilt. Zu sehen sind auf den vier Bildschirmen Ausschnitte aus bekannten wie Ausblicke auf andere Gebiete der Erde. Aber auch, unterförmig eine oder „Ausschnitt“ aus bekannten Filmklassikern. *Horizonte* macht sich unter diesen vier „Ausschnitten“ einen Eindruck von Welt, als wäre die Welt in gewisser Weise durch einen medial vermittelten Bilderschatz. In „Horizonte“ zeigt sich, dass unsere Erfahrung vorgeordnet ist.

Won Ju Lim als sculptrice et installatrice. Son travail multimodal se présente le plus souvent sous forme de maquette et thématise les tensions relationnelles de la perception, l'espace et du sujet, vécus à l'ère post-moderne. Pour élaborer une réflexion sur ces trois aspects, Lim mise avant tout sur des reconstructions architecturales, dans elle interroge le «réalisme» de manière aussi critique que poétique par de subtiles éclairages, des projections de diapos et des installations vidéo. Dans ces œuvres denses, au premier abord minimalistes, mais toujours chargées d'associations, la référence littéraire est omniprésente, nommée ou peu. Le plus dans l'installation *Prousion Redroom*, 1995, ou encore dans *Guestroom*, 1997, qui rappelle sur la nouvelle d'Edgar Allan Poe «La chute de la maison Usher», et pour laquelle Lim avait même quelques années de la reconstitution de l'étrange chambre de l'histoire. Expériences personnelles, tradition culturelle se mêlent car c'est la «milla» onventionnel et un rapport troublant qui opère une fusion contradictoire d'aspects individuels et collectifs. Plus récemment *Horizons*, 2000, se penche sur l'impact du fait culturel sur la perception. Les quatre fenêtres d'un tour fictif offrent un point de vue panoramique éclairé par des vidéos de projections vidéo, quatre moniteurs vidéo étant parallèlement installés sur le toit. Les vidéos montrent des vues du paysage alentour, mais aussi des images d'autres zones géographiques. Des peintures de paysages ou des extraits de classiques du cinéma viennent en outre s'insérer dans cet univers visuel. *Horizons* apporte la preuve étonnante que notre perception du monde est marquée par un fonds d'images relayées par les médias, et qui ne dispose d'ailleurs pas de se superposer à notre expérience «réelle». R.S.



## SELECTED EXHIBITIONS

1999 GERO, ART  
GALLERY, NEW YORK, NY  
2000  
2001  
2002  
2003  
2004  
2005  
2006  
2007  
2008  
2009  
2010  
2011  
2012  
2013  
2014  
2015  
2016  
2017  
2018  
2019  
2020  
2021  
2022  
2023  
2024  
2025  
2026  
2027  
2028  
2029  
2030  
2031  
2032  
2033  
2034  
2035  
2036  
2037  
2038  
2039  
2040  
2041  
2042  
2043  
2044  
2045  
2046  
2047  
2048  
2049  
2050  
2051  
2052  
2053  
2054  
2055  
2056  
2057  
2058  
2059  
2060  
2061  
2062  
2063  
2064  
2065  
2066  
2067  
2068  
2069  
2070  
2071  
2072  
2073  
2074  
2075  
2076  
2077  
2078  
2079  
2080  
2081  
2082  
2083  
2084  
2085  
2086  
2087  
2088  
2089  
2090  
2091  
2092  
2093  
2094  
2095  
2096  
2097  
2098  
2099  
2100

## SELECTED BIBLIOGRAPHY

2001  
2002  
2003  
2004  
2005  
2006  
2007  
2008  
2009  
2010  
2011  
2012  
2013  
2014  
2015  
2016  
2017  
2018  
2019  
2020  
2021  
2022  
2023  
2024  
2025  
2026  
2027  
2028  
2029  
2030  
2031  
2032  
2033  
2034  
2035  
2036  
2037  
2038  
2039  
2040  
2041  
2042  
2043  
2044  
2045  
2046  
2047  
2048  
2049  
2050  
2051  
2052  
2053  
2054  
2055  
2056  
2057  
2058  
2059  
2060  
2061  
2062  
2063  
2064  
2065  
2066  
2067  
2068  
2069  
2070  
2071  
2072  
2073  
2074  
2075  
2076  
2077  
2078  
2079  
2080  
2081  
2082  
2083  
2084  
2085  
2086  
2087  
2088  
2089  
2090  
2091  
2092  
2093  
2094  
2095  
2096  
2097  
2098  
2099  
2100



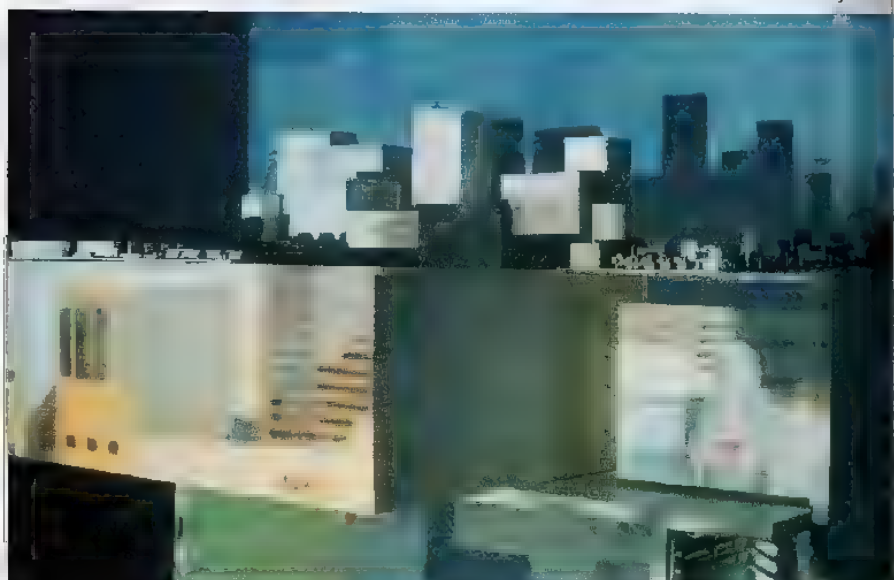
3. **Schlemmer's Troy, 2001**, foam core, stencils, x-act knife, ink, lamps  
 42 x 450 x 310 cm, edition 1/10, now: Shapiro UCLA Hammer Museum,  
 Los Angeles, CA
4. **Floating Suburbs, 2001**, acrylic paint on foam, 80 models, size variable  
 performance: *When the Bridges, Casino, Las Vegas*

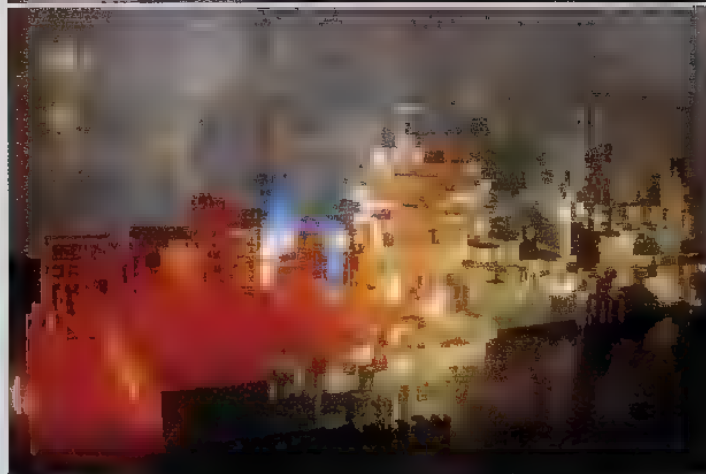
Mich interessiert an den von mir besprochenen futuristischen Ruinen  
 die A- und W- und wie in seinen Science-Fiction-Filmen  
 die futuristische Stadlandschaften darzustellen.

3. **Displaycard, Carson, 1996**, compressed white wood, foamcore, dust,  
 acrylic board, mylar film, light projection, 274 x 208 x 12,3 cm
4. **Longing for Wilmington, 2000**, pigments, foamcore board, light  
 projection, 142 x 635 x 512 cm, installation view, Künstlerhaus Bethanien,  
 Berlin

Je mehr ich über die Displaycard, Carson, 1996, lese, desto mehr  
 wird mir klar, wie sehr sie die futuristische Stadlandschaften  
 der Science-Fiction

**"I have been interested in what I refer to as 'Futuristic Ruins',  
 how Hollywood has rendered futuristic cityscapes in science fiction films."**







# Sharon Loc

1954 born in Norwood (MA) lives and works in Los Angeles (CA), USA

Sharon Lockhart has become known for her insistently choreographed film and photographic projects. She knows the tradition of the structuralist of the 1950s and 1970s. The production parameters of the medium itself, its ability to capture minute detail and the technical possibilities of the long take, form the boundaries of her aesthetic. The camera "structures" the events in her film or photographic work. Lockhart works in the spaces between everyday social structures and theatrical performance. For her 1997 film *Doshogawa*, she worked with a Japanese girls' basketball team, creating a minimalist choreography out of the players' training routine. Her portrait photography, Lockhart heightens the tension to wear reality and disavow it. Single subjects are posed in carefully arranged, orderly and judiciously lit interiors, seeking out to play between directness and distance. For her most recent film, *Teatro Amazonas* (1999), Lockhart traveled to the Amazon region of Brazil and filmed in the Manaus opera house, made famous by Werner Herzog's film *Fitzcarraldo*. Using semi-demographic criteria, she selected an audience, which she filmed seated in the auditorium, using a stationary camera installed in the stage. The camera remains fixed on the expanse, and increasingly restless spectators, while they observe what is almost a portrait of their own behaviour, make it interesting in the connection between different cultural spheres and audience interaction is a central feature of her scenario. Her work poses a kind of "aesthetic ethnography" in real time.

Sharon Lockhart ist bekannt geworden durch ihre streng choreografierten Film- und Fotoprojekte. Sie spielt mit der Tradition der Strukturisten der sechziger und sebziger Jahre. Die Produktionsbedingungen des Mediums selbst wie Bildausschnitt und die technischen Möglichkeiten eines Takes werden von ihr als "gegebener" Material als Ästhetik eingeordnet. Die Kamera "strukturiert" die Geschehnisse auf ihren filmischen und fotografischen Bann. Lockhart arbeitet im Bereich zwischen sozialer Situation und theatraler Inszenierung. Für den Film *Doshogawa* (1997) arbeitete sie mit einem japanischen Mädchenbasketball-Team; aus deren Trainingsabläufe der Mädchen entstand eine minimalistische Choreografie. Die Spannung zwischen "realem" und "theatral" ist im Modellierungsweg Lockharts in ihren Porträtfotografien, in intensiven Einzelformen werden Personen in präzisen Interieurs in Szene gesetzt, und vor sachlichen, eherweitem "schärft" "inszeniert" "entsteht ein Spiel von Direktheit und Distanz. Für ihr jüngstes Filmprojekt *Teatro Amazonas* (1999) reiste Lockhart in das brasilianische Amazonien und drehte im Opernhaus in Manaus, das durch den Film *Fitzcarraldo* von Werner Herzog weltweite Bekanntheit erlangt hat. Sie wählte nach bestimmten demographischen Kriterien ein Publikum aus, das sich über eine lange Zeit auf der Bühne hielt. Die Kamera blieb dabei statisch auf ein Ereignis wartend, während sich verändernde Theaterpublikum, der Vorstellung, das die Beobachtung im gleichen Maß beobachtet wie sie selbst. Lockhart ist an den Wechselwirkungen zwischen verschiedenen kulturellen Sphären interessiert. Die Interaktion mit dem Publikum ist dabei ein zentraler Aspekt ihrer Inszenierung. Deren Wirkung stellt sie eine Art "ästhetischer Ethnographie" in Echtzeit.

Le titre Sharon Lockhart s'est fixé de manière précise ses projets photographiques et cinématographiques rigoureusement chorégraphiés. Elle s'inscrit dans la tradition structuraliste des années 60 et 70, les conditions de production générées par le médium, l'usage, durée possible d'une prise, sont utilisées comme des outils de délimitation de son esthétique. L'appareil photo et le caméra structurent l'événement, les scènes photographiques ou cinématographiques. Lockhart travaille les routines de danse et de théâtre intermédiaire entre une situation sociale préexistante et la mise en scène. Pour son film *Doshogawa* (1997), elle a travaillé avec une équipe de basket féminin japonaise, créant une chorégraphie minimaliste à partir des entraînements de passes à trois. Cette tension entre situation préexistante et traitement cinématographique, Lockhart augmente encore dans ses portraits photographiques. Ces images d'individus placés dans des situations dans des intérieurs en les confrontant nettement par des valeurs lumineuses objectives. Il en résulte un jeu qui oscille constamment entre distance et immédiateté. Pour son dernier projet de film, *Teatro Amazonas* (1999), Lockhart s'est rendue et Brésil, à Manaus, ville d'Amazonie, et a tourné dans l'opéra de Manaus, rendu célèbre par le film de Werner Herzog *Fitzcarraldo*. Sur la base des critères de démographie, elle a choisi un public qui s'est installé dans l'auditorium devant une caméra fixe installée sur la scène. La caméra filme passivement le public qui attend et débute sa représentation qui s'aperçoit, et le comportement est observé par les spectateurs du film qui s'y réfèrent à leur tour. Lockhart travaille sur les relations intermédiaires entre différentes sphères culturelles. L'interaction avec le public joue un rôle central dans des mises en scène qui génèrent une sorte d'« ethnographie esthétique » en temps réel.

A. K.



## SELECTED EXHIBITIONS

1991 *Art + Magazine Cont'* National Gallery of Art, Washington, DC  
1992 *Art + Magazine Cont'* National Gallery of Art, Washington, DC  
1993 *Art + Magazine Cont'* National Gallery of Art, Washington, DC  
1994 *Art + Magazine Cont'* National Gallery of Art, Washington, DC  
1995 *Art + Magazine Cont'* National Gallery of Art, Washington, DC  
1996 *Art + Magazine Cont'* National Gallery of Art, Washington, DC  
1997 *Art + Magazine Cont'* National Gallery of Art, Washington, DC  
1998 *Art + Magazine Cont'* National Gallery of Art, Washington, DC  
1999 *Art + Magazine Cont'* National Gallery of Art, Washington, DC  
2000 *Art + Magazine Cont'* National Gallery of Art, Washington, DC  
2001 *Art + Magazine Cont'* National Gallery of Art, Washington, DC

## SELECTED BIBLIOGRAPHY

1998 *Art + Magazine Cont'* National Gallery of Art, Washington, DC  
1999 *Art + Magazine Cont'* National Gallery of Art, Washington, DC  
2000 *Art + Magazine Cont'* National Gallery of Art, Washington, DC  
2001 *Art + Magazine Cont'* National Gallery of Art, Washington, DC  
2002 *Art + Magazine Cont'* National Gallery of Art, Washington, DC  
2003 *Art + Magazine Cont'* National Gallery of Art, Washington, DC  
2004 *Art + Magazine Cont'* National Gallery of Art, Washington, DC  
2005 *Art + Magazine Cont'* National Gallery of Art, Washington, DC  
2006 *Art + Magazine Cont'* National Gallery of Art, Washington, DC  
2007 *Art + Magazine Cont'* National Gallery of Art, Washington, DC  
2008 *Art + Magazine Cont'* National Gallery of Art, Washington, DC  
2009 *Art + Magazine Cont'* National Gallery of Art, Washington, DC  
2010 *Art + Magazine Cont'* National Gallery of Art, Washington, DC  
2011 *Art + Magazine Cont'* National Gallery of Art, Washington, DC  
2012 *Art + Magazine Cont'* National Gallery of Art, Washington, DC  
2013 *Art + Magazine Cont'* National Gallery of Art, Washington, DC  
2014 *Art + Magazine Cont'* National Gallery of Art, Washington, DC  
2015 *Art + Magazine Cont'* National Gallery of Art, Washington, DC  
2016 *Art + Magazine Cont'* National Gallery of Art, Washington, DC  
2017 *Art + Magazine Cont'* National Gallery of Art, Washington, DC  
2018 *Art + Magazine Cont'* National Gallery of Art, Washington, DC  
2019 *Art + Magazine Cont'* National Gallery of Art, Washington, DC  
2020 *Art + Magazine Cont'* National Gallery of Art, Washington, DC  
2021 *Art + Magazine Cont'* National Gallery of Art, Washington, DC  
2022 *Art + Magazine Cont'* National Gallery of Art, Washington, DC  
2023 *Art + Magazine Cont'* National Gallery of Art, Washington, DC  
2024 *Art + Magazine Cont'* National Gallery of Art, Washington, DC  
2025 *Art + Magazine Cont'* National Gallery of Art, Washington, DC





- 1 Untitled, 2000. c-print, 88 x 60 cm
- 2 Photo from the collection of Antônio Noberto Bezerra 1990, interview location: Survey of the Apuruaçu River Region Regente Deet, Comandante Bezerra, at Pastinho Community. Apuruaçu River, Brazil; interview Subject Antônio Noberto Bezerra. Anthropologist: Lúcia Simonian 1989 interview location: Survey of the Apuruaçu River Region Pastinho Community

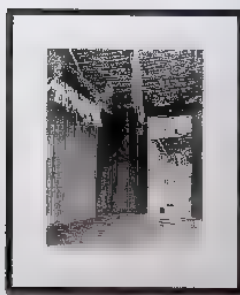
- 3 Apuruaçu River, Brazil, Interview Subjects: Ana Lúcia das Neves Pereira José Guerra Aguiar. Derrado Anthropologist: Lúcia Simonian 1990, 1996
- 3 framed print: 13 x 10 cm c-print silver print, photo: 3 months 06 x 20 cm
- 4 Untitled, 2000. Chromogenic print, 65 x 90 cm
- 4 Untitled, 2000. c-print, 13 x 20 cm

in letzter Zeit interessieren mich diese Situationen, in denen ein Bühnen-ähnliches Setting schon von sich aus vorhanden ist

Certains moments me attirent aussi quand on est en arrangement scénique qui n'a pas été prévu

**"Recently I have become interested in situations where there is already a kind of theatrical setting in place."**

Z



© 2000 by the artist. All rights reserved. Reproduction in any form without permission is prohibited.



# Sarah Lucas

1952 born in London, lives and works in London, UK

Sarah Lucas is one of the key figures on the new London art scene, which acquired a legendary reputation in the 1990s. In 1993 she and Tracey Emin ran a little second-hand shop that became famous as a meeting point for young artists, who swiftly made their names in the international art world while still pursuing their own independent agendas. Emin and Lucas were regarded as the strong women of the scene, mainly females who were not afraid to include obvious sexual content in their work and to portray themselves as " sluts". Lucas takes frequently autobiographical themes and transforms them into grotesque and highly artificial sculptures. Her work is filled to bursting point with provocative allusions to male and female genitalia, self-destruction, depression and death. She took her inspiration for *The Rag Show* 2000 from her recently conquered tobacco addiction. London's Freud Museum was a particularly apt setting for Lucas' 2009 exhibition *Beyond the Pleasure Principle*, in which she used chairs to represent female bodies. A series of socially and culturally coded chairs were dressed in feminine suits. Gownings with clear sexual connotations, like bras, nylons and knickers, were stretched over the furniture, which is skinny, limp female legs sprouted grotesquely from the chair backs. These anthropomorphic chair sculptures were integrated into the rooms of Freud's house, the epicentre of psychoanalysis where he described illnesses such as hysteria to which, he claimed, women were especially prone. In a blend of anatomy and aggression, Lucas art consciously critiques the stereotypical male view of women.

Sarah Lucas ist eine der zentralen Figuren der neuen Londoner Kunstszene, die sich in den neunziger Jahren als „Young British Art“ einen besonderen Ruf verschafft hat. Zusammen mit Tracey Emin hatte sie 1993 einen kleinen Second-Handladen betrieben, der als Treffpunkt für junge Künstler bekannt war, die neben ihrem raschen Erfolg im internationalen Kunstberuf wieder unabhängige Strategien verfolgten. Emin und Lucas waren als die „strong women of the scene“ bekannt, die die unterschiedlichsten starken Frauen der Szene, die sich nicht scheuten, sexuelle Inhalte offen in ihren Arbeiten zu thematisieren, und sich selbst als „sluts“ bezeichnet zu inszenieren. Biografisches wird oft zum Thema erhoben und in grotesken Anspielungen zu nicht identifizierten Skulpturen verarbeitet. Lucas' Arbeiten sind voller provokativer Anspielungen auf männliche und weibliche Genitalien, Selbstzerstörung, Depression und Tod. In ihrem Werkkomplex *The Rag Show*, 2000, hat Lucas ihre gerade überwundene Nikotinsucht zu einem ornamentalen Innenhof umfassen. Als besonders gelungene Ort für Lucas' Arbeiten erwies sich das Freud Museum in London. Für die Ausstellung *Beyond the Pleasure Principle*, 2009, benutzte Lucas Stühle, die für den weiblichen Körper stehen. Die unterschiedlich dekorierten Stühle kodieren Stuhlmodelle, versteht sie mit Bekleidungsstücken mit sexuellen Konnotationen. Büstenhalter, Nylonstrümpfe und Unterhosen werden über das Möbel gespannt, dünne, schlaffe Frauenbeine wachsen grotesk aus den Stühlen. Diese anthropomorphe Stuhlskulpturen wurden in das Freud-Museum, das Epizentrum der Psychoanalyse und der Beschreibung von Krankheiten wie der Hysterie, die besonders Frauen erkrankte, wurde. In ihrem Werk tritt das männliche Sichtweisen immer wieder so approach: Wie sonst ein engagiert.

Sarah Lucas est une des grandes figures de la nouvelle scène artistique qui tend à s'effacer à la fin des années 1990 sous le nom de « Young British Art ». Avec Tracey Emin, Lucas avait en 1993 une petite boutique de bric-à-brac, point de rencontre de jeunes artistes qui continuaient de suivre des stratégies indépendantes parallèlement à leur succès rapide sur le marché artistique international. Emin et Lucas étaient considérées comme les fortes femmes qui n'hésitaient pas à étaler des contenus sexuels dans leurs œuvres et à se mettre elles-mêmes en scène comme des « salopes ». Dans son travail, Lucas présente souvent des éléments biographiques transformés en sculptures hautement artificielles aux arêtes de manière grotesque. Ses œuvres débordent d'allusions provocatrices aux organes génitaux masculins et féminins, à l'autodestruction, à la dépression et à la mort. Dans le cycle *The Rag Show*, 2000, elle a élevé le rituel de principe ornamental, addiction à la nicotine dont elle vient de se guérir. Le Freud Museum de Londres est apparu comme un cadre de préférence particulièrement approprié. Pour l'exposition *Beyond the Pleasure Principle*, 2009, l'intérieur avait servi de chaises ayant fonction de corps féminin, nœuds ou les codes socio-culturels respectifs différents modèles de sièges sont attribués de vêtements pesant des connotations sexuelles. Ces éléments de mobilier sont tendus de nylons, de soutiens-gorge et de bas nylon, tandis que les jambes de femmes fines et inertes sortent des dossiers de manière grotesque. Les sculptures-chaises anthropomorphes s'intègrent dans l'appartement de Freud, l'épicentre de la psychanalyse et de la description des troubles de l'identité, considérée comme une maladie sexuellement féminine. Dans son œuvre, Lucas critique de manière à la fois assidue que sensible l'un de ce type de regard masculin.

A. K.

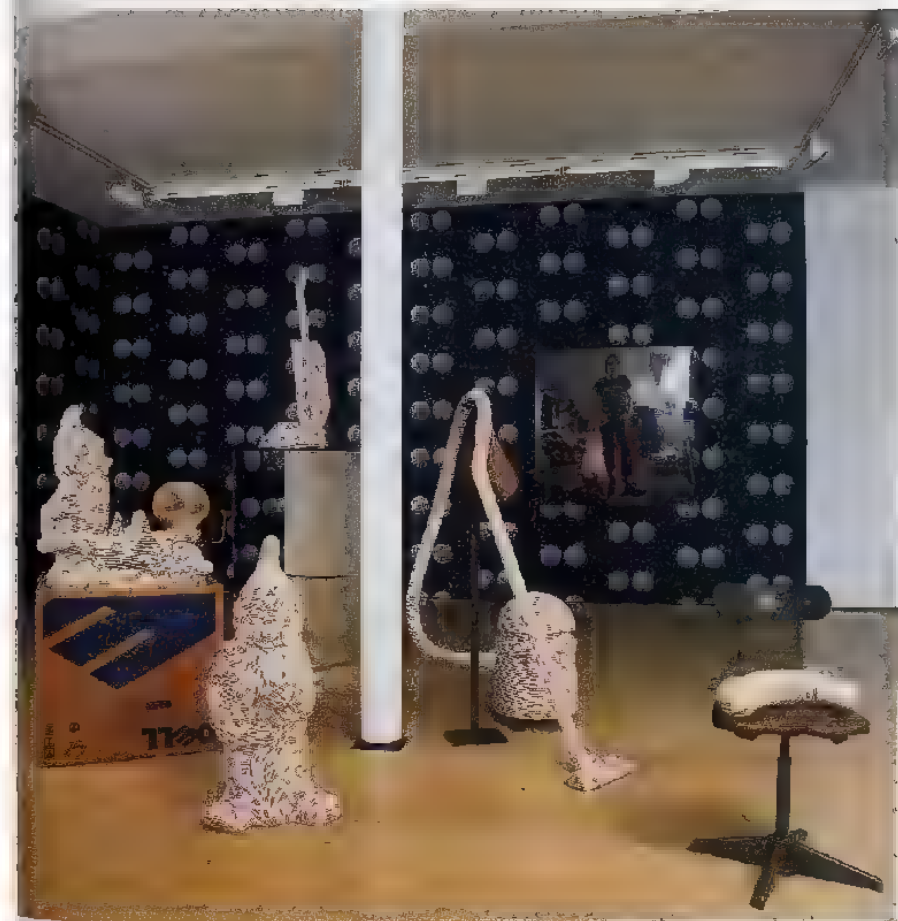


## SELECTED EXHIBITIONS

Year	Location
1993	Young British Art, London
1994	Young British Art, London
1995	Young British Art, London
1996	Young British Art, London
1997	Young British Art, London
1998	Young British Art, London
1999	Young British Art, London
2000	Young British Art, London
2001	Young British Art, London

## SELECTED BIBLIOGRAPHY

Year	Author	Title
1998	David Lauder	Young British Art
1999	David Lauder	Young British Art
2000	David Lauder	Young British Art
2001	David Lauder	Young British Art



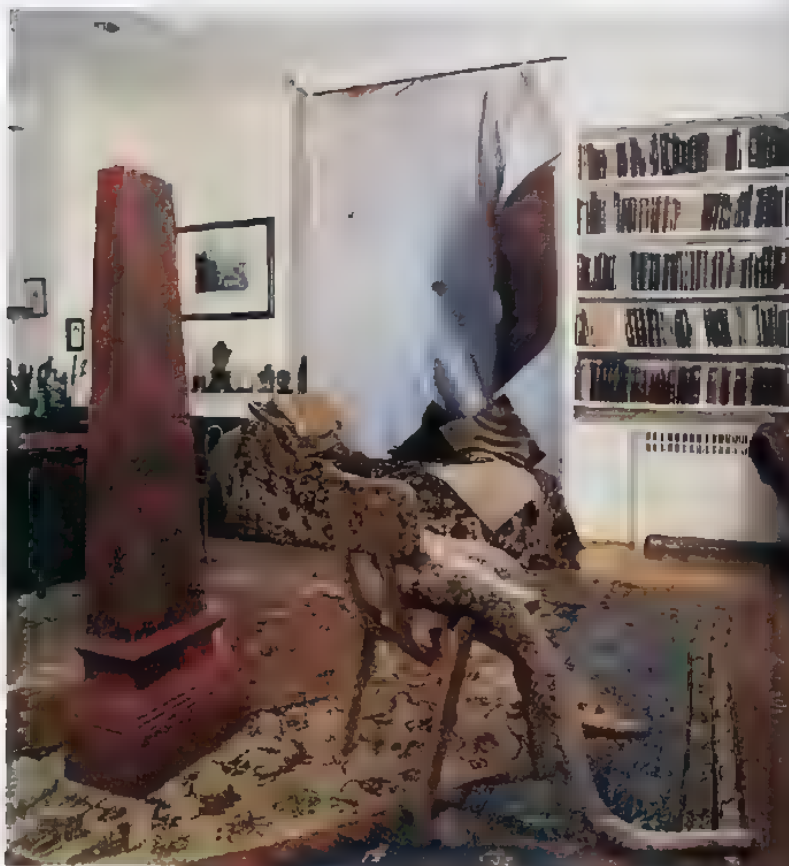
The Fog Show, the artist's first solo exhibition, was held at the Museum of Contemporary Art, Chicago, in 1967. The artist's work has been exhibited in numerous galleries and museums, including the Museum of Modern Art, New York, and the Tate Gallery, London.

Happy Families, the artist's first solo exhibition, was held at the Museum of Contemporary Art, Chicago, in 1967. The artist's work has been exhibited in numerous galleries and museums, including the Museum of Modern Art, New York, and the Tate Gallery, London.

Exhibition, the artist's first solo exhibition, was held at the Museum of Contemporary Art, Chicago, in 1967. The artist's work has been exhibited in numerous galleries and museums, including the Museum of Modern Art, New York, and the Tate Gallery, London.

Exhibition, the artist's first solo exhibition, was held at the Museum of Contemporary Art, Chicago, in 1967. The artist's work has been exhibited in numerous galleries and museums, including the Museum of Modern Art, New York, and the Tate Gallery, London.

"I like my things to be accessible and slightly irreverent at the same time. The 'Is it art?' question is a lynchpin of the humour in my work generally."





3



4

# Michel Majerus

1967 born in Esch, Luxembourg; lives and works in Berlin, Germany

In 2000, the exhibition space at Cologne's Kunstverein was spectacularly taken over by a gigantic skateboarding half-pipe, 42 metres long and nearly ten wide. It extended through the entire museum. On either side of the skate structure was a gallery, through which visitors could wander in a hunched-forward posture. The huge ramp provided the setting for the fragments with which Michel Majerus works: eggs, designer couches, slogans and colour-field arte and traces all brought together in a vast accumulation of visual material. Majerus has made his name with large-scale pieces covering huge areas of space. The viewer becomes part of the picture in a world created by "Majerus' painting," by carrying visitors over a distance of forty-two metres, the half-pipe simply appears to pose the question: How far does Majerus go? Accusations of cynicism thrown at the artist's dazzlingly colourful, sensuous use of the paint, he is interested in everything that surrounds us. It is only marks on things that get in his way, and our way. So he is no populist proponent of present-day values. Majerus works in accordance with economic principles. He neither pays, nor service to the usual ways of seeing, nor does he indulge in wild channel surfing through television, cyberspace and concert. He only repeats what design has to say in other times or art, but keeps its distance from designer forces and painterly attitudes, thus putting both phenomena under the microscope. He dissolves enthusiasm and conventional contents by making them extend over his ever-expanding installations. The resulting space is between the written elements but the increasingly visible and English Majerus is asking himself the very simple and duly-posed question: how closely can painting reflect the world?

Endre Kovalt eroberte im Kölner Kunstverein im Jahr 2000 eine gigantische Skateboard Halfpipe der Raum und füllte sie aus. 42 Meter lang und fast 10 Meter breit erstreckte sie sich durch den gesamten Kunstverein. Eine solche Konstruktion ist für die meisten Besucher eine Galerie zum Zerkleben. Der gewaltige Rampenbau war der Bildträger für die vielfältigen Fragmente mit denen Michel Majerus arbeitet: Warenzeichen, Designkritik, Slogans, bunte Elemente in einem visuellen Bollwerk. Majerus hat sich einen Namen gemacht mit seiner großformatigen großräumigen Malerei. Der Betrachter ist in die Welt der Malerei von Majerus eintauchen. Die Skateboard Halfpipe war für den Betrachter wie Skater 42 Meter weit und stellte die Frage: Wie weit die Kunst von Majerus reicht. Der Vorwurf des Zynismus der an Majerus geäußert wurde, ist Installationen geachtet wird, Ziel fehlt. Sein Interesse gilt nicht, was uns umgibt. Majerus greift nur das zur was auch eine und ihm entgegensteht. Damit ist er kein Populist seiner Gegenwart. Er arbeitet nach ökonomischen Prinzipien, bedient sich von den Sehgewohnheiten an, selbst also kein wildes Zapping, er stillt und macht. Majerus wiederholt nicht einfach, was das Design an anderer Stelle der Kunst vorantreibt. Er wählt in seiner Arbeit nicht willkürlich Elemente zu den Formen des Designs wie den Textbook. Majerus und Indringt doch noch beides auf den Zustand. Sein Werk ist eine bekannte und damit konventionelle Sache, kommt aber auf einem in ihre Körperlichkeit in seinen immer größer werdenden Installationen Zeit, aber Zeit über den Sinn. Auch dabei haben Elemente, werden die Anzeichen, neuen Zwischenräume zunehmend lesbar. Majerus stellt sich die sehr einfache und doch wichtige Frage, wie nahe Majerus der Zeit sein kann.

In 2000, the gigantic half-pipe of the skate occupied the entire exhibition space of the Kunstverein in Cologne. On either side of the skate structure was a gallery, through which visitors could wander in a hunched-forward posture. The huge ramp provided the setting for the fragments with which Michel Majerus works: eggs, designer couches, slogans and colour-field arte and traces all brought together in a vast accumulation of visual material. Majerus has made his name with large-scale pieces covering huge areas of space. The viewer becomes part of the picture in a world created by "Majerus' painting," by carrying visitors over a distance of forty-two metres, the half-pipe simply appears to pose the question: How far does Majerus go? Accusations of cynicism thrown at the artist's dazzlingly colourful, sensuous use of the paint, he is interested in everything that surrounds us. It is only marks on things that get in his way, and our way. So he is no populist proponent of present-day values. Majerus works in accordance with economic principles. He neither pays, nor service to the usual ways of seeing, nor does he indulge in wild channel surfing through television, cyberspace and concert. He only repeats what design has to say in other times or art, but keeps its distance from designer forces and painterly attitudes, thus putting both phenomena under the microscope. He dissolves enthusiasm and conventional contents by making them extend over his ever-expanding installations. The resulting space is between the written elements but the increasingly visible and English Majerus is asking himself the very simple and duly-posed question: how closely can painting reflect the world?

SELECTED EXHIBITIONS	RECENT PUBLICATIONS
1994 Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main	1994 Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main
1995 Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main	1995 Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main
1996 Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main	1996 Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main
1997 Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main	1997 Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main
1998 Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main	1998 Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main
1999 Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main	1999 Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main
2000 Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main	2000 Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main
2001 Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main	2001 Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main
2002 Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main	2002 Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main
2003 Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main	2003 Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main
2004 Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main	2004 Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main
2005 Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main	2005 Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main
2006 Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main	2006 Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main
2007 Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main	2007 Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main
2008 Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main	2008 Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main
2009 Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main	2009 Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main
2010 Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main	2010 Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main
2011 Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main	2011 Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main
2012 Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main	2012 Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main
2013 Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main	2013 Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main
2014 Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main	2014 Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main
2015 Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main	2015 Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main
2016 Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main	2016 Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main
2017 Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main	2017 Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main
2018 Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main	2018 Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main
2019 Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main	2019 Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main
2020 Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main	2020 Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main
2021 Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main	2021 Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main
2022 Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main	2022 Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main
2023 Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main	2023 Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main
2024 Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main	2024 Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main
2025 Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main	2025 Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main





Installation 4.0k. Sein Arbeitsstättene war St. Lorenz, seine Tische –  
 als gibt es nicht weniger Arbeitsstättene. Berlin 2000

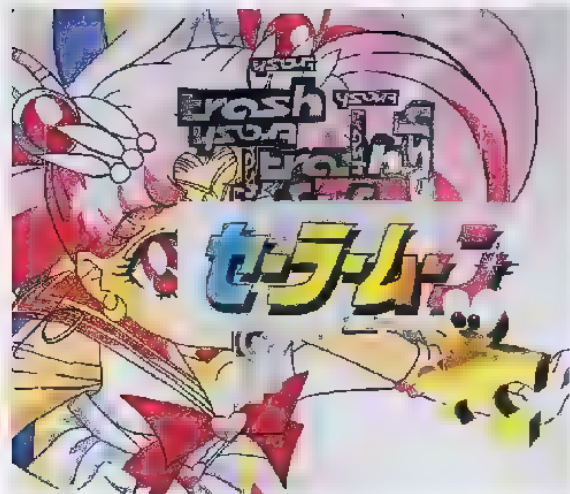
Joe a für die große Kiste zu tun. Er hat die Kiste ein  
 in Farbe in der Hand zu bringen. Was das Interesse an die Kiste  
 Geben das zu einem was man sich  
 In einem zu sein. Er gibt ihnen so gegeben ist immer so wie es jemand  
 andere für einen Name machen. Kon-

4. Gold, 2000 acrylic on canvas, 303 x 361 cm

Parler d'un processus de travail déjà noté par les outils et les  
autres employés ne m'intéresse pas. Mais si un outil nous permet de  
savoir que c'est la chose la plus excitante qu'il soit, le résultat  
est toujours le même : les choses nous intéressent.

"I am not interested in talking about a working method and what tools and paints to use. Painting exactly what you set out to paint, that's the most exciting thing there is. Because the result is always something that no one else could have done for you."





# Paul McCarthy

Born in Salt Lake City (UT), lives and works in Alhambra (CA), USA

The influence Paul McCarthy has exerted on a younger generation of artists is significant, and has occasionally resulted in collaborations with other artists, for example Mike Kelley and Jason Rhoades. Since the late 1980s, his performances, environments, films, installations, sculptures and drawings have taken American myths as their theme while simultaneously, using mining them. Hence his sculpture *Michael Jackson White* (also black on gold) (1991-98), can be seen both as a caricature of the pop star and as an appropriation of the work of Jeff Koons. As his performances, McCarthy stages apocalyptic or American daily life in which, some of the entertainment industry's literary world are blended with images from pornography and the hidden horrors of society like the violence, rape and pedophilia. Children's television figures like Heidi and Pinocchio become psychopaths, players in his version of horror. As a genre artist, Paul McCarthy has an obsessive preoccupation with bodily fluids and fluids. He wallows in an organic deployment of such viscous foods as ketchup, mayonnaise, mustard and chocolate sauce, which he substitutes for blood, sperm, sweat and excrement. Society, as understood as a social body which finds its concentrated reproduction in each individual human body. The sets for his performances are the rooms where the videos of his person creates the subjectivity screened for exhibitors. McCarthy's later works are characterized by greater spontaneity and an emphasis on a rich architectural features such as *Mechanized Chair* (1993-99) or *The Box* (1999), a detailed reconstruction of his studio titled by 30 degrees.

Der Einfluss von Paul McCarthy auf eine jüngere Kunstgeneration ist groß, gelegentlich kommt es auch zur Zusammenarbeit, so mit Mike Kelley oder Jason Rhoades. Seit den späten achtziger Jahren orientiert sich McCarthy an amerikanischen Mythen, Installationen, Filmen, Skulpturen, Zeichnungen, Skulpturen und unter groben amerikanischen Mythen. So karikiert er in seiner Skulptur *Michael Jackson White* (auch black on gold) (1991-99) den Popstar und appropriate gleichzeitig die Arbeit von Jeff Koons. In seinen Performances inszeniert McCarthy Apokalypsen des amerikanischen Alltags, in denen sich Konzepte aus dem Schmelztopf der Unterhaltungsindustrie mit pornografischen Szenen und dem unerwünschten Horror sozialer Themen wie Gewaltverbrechen, Vergewaltigung und Kindesmissbrauch überlagern. Kinder- und Kinofiguren wie Heidi und Pinocchio werden zu psychopathischen Akteuren eines Horrordramas im Kinderzimmer. Wie im Spiel- oder Pornofilm thematisiert McCarthy ein obsessives Verhältnis zu Körperflüssigkeiten. Er zelebriert einen organisierten Umgang mit dickflüssigen Nahrungsmitteln wie Ketchup, Mayonnaise, Senf oder flüssigen Schokolade, die er Ersatz für Blut, Sperma, Schweiß oder Exkremente eingesetzt werden. Gesellschaft ist als sozialer Körper aufgefasst, der seit im sozialen menschlichen Körper konzentriert existiert. Die Performances finden in horizontalen Räumen statt. In denen später in der Ausgestaltung die Videos der Performances aufgeführt werden. McCarthy's späteren Arbeiten fallen reduzierter aus, wobei der architektonische Aspekt mehr in den Vordergrund tritt. Im Beispiel *Mechanized Chair* (1993-99) oder ein detailliert nachgebautes, um 90° gekipptes Atelier in *The Box* (1999).

Paul McCarthy, a eu une forte influence sur une jeune génération d'artistes, ce qui se traduit par des collaborations occasionnelles notamment avec Mike Kelley ou Jason Rhoades. Ses performances, environnements, films, installations, sculptures et dessins thématiques sont et s'inspirent des mythes américains. Dans la sculpture *Michael Jackson White* (et aussi black on gold) (1991-99), McCarthy caricature le star en même temps qu'il s'approprie le travail de Jeff Koons. Dans ses performances, McCarthy stage des apocalypses de la vie quotidienne américaine où les figures des mondes fictifs de l'industrie du divertissement, côtoient l'horreur sous-jacente de tragédies sociales comme la criminalité, la violence et la pédophilie, ou se laisse d'émotions de violence et infantiles comme Heidi et Pinocchio deviennent des psychopathes. Les enfants de la télévision du cinéma d'horreur qui se déroulent dans le chambre d'enfant. Comme dans le film d'horreur ou le film porno, McCarthy habillera un aspect obsessionnel avec les sécrétions et les orifices corporels célébrant ou menaçant organisé que d'aliments visqueux comme le ketchup, la mayonnaise, le chocolat ou le chocolat fondu, de employés comme substituts du sang, du sperme, de la sueur ou des excréments. La société est conçue comme un corps social représenté en condensé dans le corps humain. Les performances se déroulent dans des espaces signifiés comme en scène, dans lesquels les vidéos des performances se font ensuite présentées dans l'exposition. Les œuvres récentes de McCarthy sont plus sobres, dans les lignes architecturales demeurent prédominantes, comme le montre *Mechanized Chair* (1993-99) ou *The Box* (1999), une reproduction détaillée de l'atelier de l'artiste renversée à 90°.

N.M.



## SELECTED EXHIBITIONS +

1996 *Interactions of the Mind*, Nam June Paik, Museum für Kunst und Kunsthandwerk, Berlin  
2000 *Interactions of the Mind*, Nam June Paik, Museum für Kunst und Kunsthandwerk, Berlin  
2002 *Interactions of the Mind*, Nam June Paik, Museum für Kunst und Kunsthandwerk, Berlin

## SELECTED BIBLIOGRAPHY +

1996 Ralph Rugoff, *Stuck in the Middle*, *Artforum*, New York  
1999 *Interactions of the Mind*, Nam June Paik, *Artforum*, New York  
2000 *Interactions of the Mind*, Nam June Paik, *Artforum*, New York



Chocolate Blockhead Nose Bar Qued, 2000, available at [www.bonjour.com](http://www.bonjour.com).  
© 2001, L.A. - 2001, P.L. 10/1/01

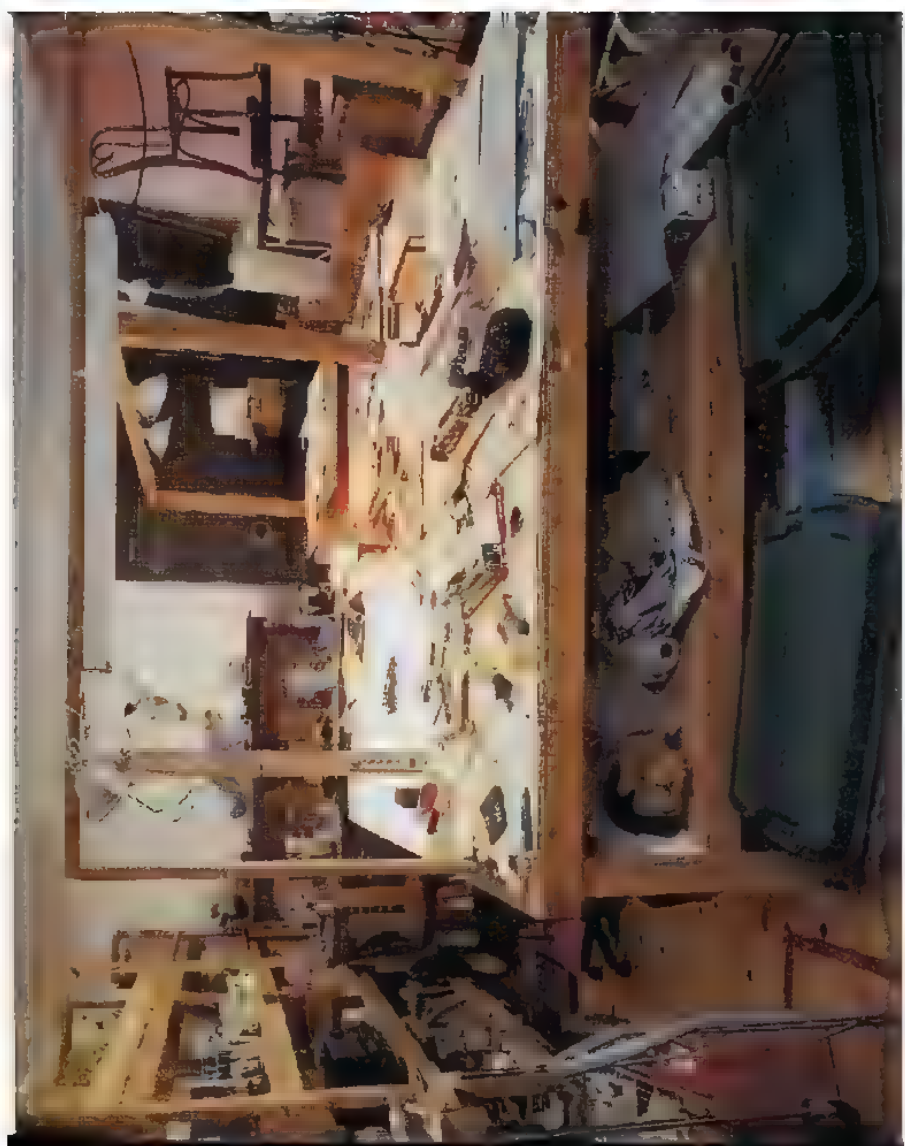
2.3 The Box, 1959, mixed media 5.0x5.0x4.0 inches on wire  
Number: 20 of the Minor as usual and the title in the Spectacle  
Gallery 100 Havelock and St. Gallen

Der UN-Menschenrechtsausschuss hat festgestellt, dass die Regierung von Kamerun die Rechte der Bevölkerung nicht schützt und die Menschenrechte verletzt. Der Ausschuss hat die Regierung aufgefordert, die Menschenrechte zu schützen und die Rechte der Bevölkerung zu gewährleisten.

Parfois, cette dénotation se la fait elle-même comme c'est le cas  
comme la cite une note de son film à propos de la scène où  
il pleure en plus le meurtre et l'interdit, et l'acceptation,  
à la fiction, à la représentation, et à l'interdiction du sens.

"That definition of performance as reality – as concrete – became less interesting to me. I became more interested in mimicking, appropriation, fiction, representation and questioning meaning."







[illegible]

Als Major inspirations- und Performancekünstler ist auch die Kunst der letzten Jahren bekannt geworden. Raumfüllend mit wubbelnden Chais, erschaffen dem Betrachter in die Augen fließenden Wandarmaturen das Kunstwerk tritt auf den zweiten Blick erkennt man die wesentlichen Ideen von Moos: der verzweifelte, zweifelhafte Aggressor versucht einen neuen dominanten Mythos aufzubauen, um diesen in seinem Moment gegenmüßig die des Innensprechers Pathos zu zerlegen. Moos' Mythologien sind inhaltlich sehr stark aus menschlichen Quellen. Das wilde, a wilde Spinnweb, nicht von Richard Wagner über Adolf Hitler hin zu deutschen Pop-Gruppen wie Die Ärzte, keine Feindschaft nach anderer Kulturen wie beispielsweise Annah Kiefer, a der Ulten, sondern die Führer 338 finden sich schon bei den Künstlern wieder. A beherzigen, über und über ist der letzten, vergleichbar: frühen Jugendzeitschriften voller Positiv und Devotionalien, mit weißen Fotokopien, Zeitschriften aus den 1960er Jahren, Schallplattencovern und dergleichen mehr. Meistens wird Moos in einem der Art Anordnungen des alltäglichen die dem, im eine Welt zu schaffen, ein. Ein Jahr später konzentriert sich Moos dann auf seinen Raum Ereignis *Dunkelraum/Erzählung*, *Richard Wagner/Dunkelraum Erste und Zweite Welt*, *Frei, die die Nacht, die Nacht*. Diese thematisiert ganz auf das Problem der beiden Welt, „Erzählung“ steht da in schwarzer Schrift an der Wand. Statuen und gleich neben ganz. Milena liegt hin, Popkulturen Kleidermagazin, dunkler, ich mit Konze. Eine Ballade, des Guten, also, oder eine interessante Mythendichtung, die sich selbst auf absurd, führt.

[illegible]

## 1935

48

2000

## 19-315

19-99

 $y/r$  :

1. *1*





After the Holocaust

"Everything must be  
noticeable for its foulness."





Mariko Mori is an artist, dealing with a strong link of the extra terrestrial, and a progress of her own temple is distant. Following her maternal traces in the walls, the most famous representative of Tokyo Pop, can now take a step back and introduce her virtual realities. In three-dimensional works, Mariko Mori has reached the evidence with which she visualises contemporary Japan's symbols of tradition and innovation: nature and high technology in vivid, surreal, electric, and serene, and she conceals the supernatural and the physical with the traditions and formal elements of perceivable reality. She creates a fusion in her art, which is not a thousand miles away from kitsch, and has prompted to description as an Esoteric Cosmos. Her *cosmo-city Tokyo Capsule*, 1995, contains an assembled energy with which she goes into the realm of mysticism. "Time appears to stand still, and all is present in a wondrously serene clarity and a virtual density." When Mori's *Dream Temple* opens October 1999, it made an appearance in the video, and photographic work *Komako* 1998. It was a virtual temple for tea ceremonies, in which humans and exocosmos were lifted by fluid and spatially. It is now physically excessive and, after passing through the traditional "sacred garden of purification", visitors find themselves surrounded by traditional architectural elements under a sky of a single angle (AD 733) in Nara, and by transcendental images and celestial sounds. Mori relates to the idea that all the senses are connected, and takes us to high-tech utopias, to sense and the soul. Her spirituality is a wondrous world of illusion born of the realm on that horizon appears a figure.

→ z.B. Murakami: *Der Mensch vom anderen Starg gleich* die Kunden – er *entwirft* eine P. eines ihres Traumbelastungs, wenn diese ihren Erfolg in der Kunst zeigen, während durch die belästigt werden des „Toyot“ zurückkehren und ihre eigenen Realitäten in die Dimensionen des realen. Niemand anders visualisiert so schnell wie sie die Verdrängung von „Kultur und Innovation, von Natur und Technologie von Individuen und kollektiven Traum im heutigen Japan.“ ihrem Vorstoß von der Beziehung zwischen „Natur und Technologie“ und Vergettung zur neuen Epoche der traditionell-formalen Elemente gewählt. Nara wählt die Kunst eine Spannung, die dem Historismus nicht steht, dass ihre Welt besteht aus „Kulturen, die nicht existieren“ wurde in ihren *„Kokoro“* *„Sary“* *„Cape“* 1995, so wie sie Energie mit der sie in die Welt, die *„Mythologie“* die Zeit selbst, stehen zu bieten und alles zu aufgeben in einer „Licht, Klarheit und Spiritualität.“ Nara *„gebaut“* *„Dream Theater“* 1998 *„in der“* *„Video“* und *„Fotografie“* *„Korea“* 1996, noch eine sehr *„begegnung“* *„Japan“* in der Welt mit dem Kosmos, durch die rituelle Handlung und den Geist verbunden war. Jetzt, er begeben Nara und umhüllt der *„Bewusstheit“* *„nach“* der *„Durchdringung“* des *„traditionellen“* *„Stils“* *„den“* *„Heiligung“* *„in“* *„ihre“* *„gebrachten“* *„Annehmlichkeiten“*, basierend auf dem *„Vernunft“* *„Projekt“* *„von“* *„1939“* in Nara, mit *„transzendenter“* *„Bildern“* und *„Sprachen“*, *„Nara“* *„nicht“* *„bezeugt“* *„die“* *„Verneinung“* *„des“* *„Alles“* *„zu“* *„nach“* *„erfassen“* und *„die“* *„Hochzeit“* *„zur“* *„Sensibilisierung“* *„der“* *„menschlichen“* *„Sinne“* *„und“* *„des“* *„Geistes“*. Ihre *„Sensualität“* *„ist“* *„wunderbar“* *„die“* *„Welt“* *„der“* *„Tatsache“* *„zu“* *„geboren“* *„aus“* *„der“* *„Erkenntnis“*, *„dass“* *„das“* *„Menschsein“* *„endlich“* *„ist“*.

[illegible]

1999 *Myri Dineen*: Brooklyn Museum of Art, New York (P.V. 35A)

10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100  
 101 102 103 104 105 106 107 108 109 110 111 112 113 114 115 116 117 118 119 120 121 122 123 124 125 126 127 128 129 130 131 132 133 134 135 136 137 138 139 140 141 142 143 144 145 146 147 148 149 150 151 152 153 154 155 156 157 158 159 160 161 162 163 164 165 166 167 168 169 170 171 172 173 174 175 176 177 178 179 180 181 182 183 184 185 186 187 188 189 190 191 192 193 194 195 196 197 198 199 200  
 201 202 203 204 205 206 207 208 209 210 211 212 213 214 215 216 217 218 219 220 221 222 223 224 225 226 227 228 229 230 231 232 233 234 235 236 237 238 239 240 241 242 243 244 245 246 247 248 249 250 251 252 253 254 255 256 257 258 259 260 261 262 263 264 265 266 267 268 269 270 271 272 273 274 275 276 277 278 279 280 281 282 283 284 285 286 287 288 289 290 291 292 293 294 295 296 297 298 299 300  
 301 302 303 304 305 306 307 308 309 310 311 312 313 314 315 316 317 318 319 320 321 322 323 324 325 326 327 328 329 330 331 332 333 334 335 336 337 338 339 340 341 342 343 344 345 346 347 348 349 350 351 352 353 354 355 356 357 358 359 360 361 362 363 364 365 366 367 368 369 370 371 372 373 374 375 376 377 378 379 380 381 382 383 384 385 386 387 388 389 390 391 392 393 394 395 396 397 398 399 400  
 401 402 403 404 405 406 407 408 409 410 411 412 413 414 415 416 417 418 419 420 421 422 423 424 425 426 427 428 429 430 431 432 433 434 435 436 437 438 439 440 441 442 443 444 445 446 447 448 449 450 451 452 453 454 455 456 457 458 459 460 461 462 463 464 465 466 467 468 469 470 471 472 473 474 475 476 477 478 479 480 481 482 483 484 485 486 487 488 489 490 491 492 493 494 495 496 497 498 499 500  
 501 502 503 504 505 506 507 508 509 510 511 512 513 514 515 516 517 518 519 520 521 522 523 524 525 526 527 528 529 530 531 532 533 534 535 536 537 538 539 540 541 542 543 544 545 546 547 548 549 550 551 552 553 554 555 556 557 558 559 560 561 562 563 564 565 566 567 568 569 570 571 572 573 574 575 576 577 578 579 580 581 582 583 584 585 586 587 588 589 590 591 592 593 594 595 596 597 598 599 600  
 601 602 603 604 605 606 607 608 609 610 611 612 613 614 615 616 617 618 619 620 621 622 623 624 625 626 627 628 629 630 631 632 633 634 635 636 637 638 639 640 641 642 643 644 645 646 647 648 649 650 651 652 653 654 655 656 657 658 659 660 661 662 663 664 665 666 667 668 669 670 671 672 673 674 675 676 677 678 679 680 681 682 683 684 685 686 687 688 689 690 691 692 693 694 695 696 697 698 699 700  
 701 702 703 704 705 706 707 708 709 710 711 712 713 714 715 716 717 718 719 720 721 722 723 724 725 726 727 728 729 730 731 732 733 734 735 736 737 738 739 740 741 742 743 744 745 746 747 748 749 750 751 752 753 754 755 756 757 758 759 760 761 762 763 764 765 766 767 768 769 770 771 772 773 774 775 776 777 778 779 780 781 782 783 784 785 786 787 788 789 790 791 792 793 794 795 796 797 798 799 800  
 801 802 803 804 805 806 807 808 809 810 811 812 813 814 815 816 817 818 819 820 821 822 823 824 825 826 827 828 829 830 831 832 833 834 835 836 837 838 839 840 841 842 843 844 845 846 847 848 849 850 851 852 853 854 855 856 857 858 859 860 861 862 863 864 865 866 867 868 869 870 871 872 873 874 875 876 877 878 879 880 881 882 883 884 885 886 887 888 889 890 891 892 893 894 895 896 897 898 899 900  
 901 902 903 904 905 906 907 908 909 910 911 912 913 914 915 916 917 918 919 920 921 922 923 924 925 926 927 928 929 930 931 932 933 934 935 936 937 938 939 940 941 942 943 944 945 946 947 948 949 950 951 952 953 954 955 956 957 958 959 960 961 962 963 964 965 966 967 968 969 970 971 972 973 974 975 976 977 978 979 980 981 982 983 984 985 986 987 988 989 990 991 992 993 994 995 996 997 998 999 1000  
 1001 1002 1003 1004 1005 1006 1007 1008 1009 1010 1011 1012 1013 1014 1015 1016 1017 1018 1019 1020 1021 1022 1023 1024 1025 1026 1027 1028 1029 1030 1031 1032 1033 1034 1035 1

1999 L. 2570 TC/PLAC F 1. " " " " " "

[illegible]









# Sarah Morris

Born in London, lives and works in New York, NY, USA, and London, UK

Sarah Morris' journey, images modelled on architectural reconstructions first brought her to public attention. Few artists have been as rigorous as this resident of New York and London in methodically analysing the thousands of "new urbanisms" her many travels, a mix of American counterpoints, and what have most recent projects: *Midtown (New York)* 1998, *Las Vegas* 2000 and *Capital (Washington)* 2001. Morris gave her attention to the specific character of these urban sprawls cities. As a result of their particular cultural, commercial, and political traditions, the cities' spaces absorb different meanings and she treats each as a self-referential system. The artist creates a montage of scenes from everyday life, distinctive architectural features and media images that reflect the official image of each city and arranges them in a rhythmically edited sequence. *Capital* features images of White House press conferences, presidential campaigns and Washington post elections, scenes of Bill Clinton's period in office, contrasted with shots of dynamic city dwellers jogging on Capitol Hill. The film is a visualisation of the times, juxtaposing the interweaving of power and daily urban routine. Mor's camera film, soundtrack and photographs made the exhibition space, thereby creating an overall atmosphere of density. Her paintings transform the structures of filmed images into snaking corridors. She creates seductive, high-gloss images with foregrounded perspectives and spatial distortions. What at first glance seems like pure abstraction soon rapidly begins to coalesce as the viewer is drawn into the glib, magisterial interior and seems to become part of a digital game.

Bekannt wurde Sarah Morris durch ihre suchendsten bunten Bilder, die sie den architektonischen Kontext zwischen von Fassaden nachgezeichnet. Auch gelang hat in den letzten Jahren die Themen „New Urbanism“ zu konsequenter aufzuarbeiten. Bekannt wurde sie in New York und London (London) Künstlerin. Ihr Hauptinteresse gilt den amerikanischen Metropolen. In ihren drei jüngsten Projekten *Midtown (New York)* 1998, *Las Vegas* 2000 und *Capital (Washington)* 2001, hat sich Morris dem speziellen Charakter dieser Ausnahmestädte gewidmet. Deren Ercheinungsfind sich durch besondere kulturelle, kommerzielle und politische Gegebenheiten spezialisiert unterscheiden und die sie als selbstreferenzielle Systeme behandelt. In rhythmisch geschalteten Aufnahmen montiert die Künstlerin Szenen aus dem täglichen Leben und architektonische Besonderheiten mit Medien. So rufen sie die Idee dieser Metropolen in Film, Kapital aus den Bildern von Pressekonferenzen im Weißen Haus, Präsidentenwahl, Ereignissen am Capitol Hill. Szenen aus der Zeit Bill Clinton kontrastiert mit Aufnahmen dynamischer Stadtbewohner wie auf dem Capitol Hill joggen. Der Film ist die Visualisierung der fast unermesslichen Anwesenheit von Macht und urbanem Leben. Morris verbindet Film, Soundtrack und Zeichnungen im Ausstellungsraum zu einer atmosphärisch dichten Gesamtschau. In diesen Gemälden verwandeln sich die Strukturen der Filmbilder in schlingende Korridore. Es entsteht verführerische Hochglanzbilder, die bei angeschauten Perspektiven und räumlichen Verzerrungen. Was auf den ersten Blick als reine Abstraktion erscheint, entwickelt schnell eine Wirkung. Wie in einem digitalen Spiel wird so betrachtet, in der imaginären Transparenz der Raumkonstruktionen.

Sarah Morris s'est fait connaître par ses tableaux lumineux et vifs en couleurs dans lesquels elle reproduit des constructions architecturales de façades. Au cours des dernières années, cette artiste qui vit et travaille à New York et à Londres a su donner des thèmes de la « nouvelle urbanité » une dimension esthétique d'une rare cohérence en s'attachant principalement aux métropoles américaines. Dans ses trois derniers projets, *Midtown (New York)* 1998, *Las Vegas* 2000, et *Capital (Washington)* 2001, elle s'est consacrée à explorer le caractère spécifique de ces villes pour leur unique caractère linguistique de manière spectaculaire pour leurs spécificités culturelles, commerciales et politiques, ou quasi traités comme des systèmes auto-référentiels. Dans sa séquence éditée, elle assemble des scènes de la vie quotidienne et des particularités architecturales à des images tirées des médias et portant sur l'image officielle de ces métropoles. Dans le film *Capital*, nous voyons les images de conférences de presse présidentielles à la Maison Blanche, les campagnes présidentielles, des cérémonies d'inauguration à l'Capitol de Washington, scènes de la vie Clinton, images qui contrastent avec celles de la vie dynamique des habitants qui joggent au Capitole. Le film met en évidence l'enchevêtrement incessant entre le pouvoir et l'urbanité quotidienne. Dans l'espace d'exposition, la combinaison entre l'œuvre et le son se transforme en un jeu vidéo, grâce à la cohérence de ses peintures, au rythme des coupées et de fortes distorsions spatiales apparaissent. Ce qu'un premier regard présente comme une pure abstraction se déprime rapidement en forte puissance d'attraction. Comme dans un jeu vidéo, le spectateur est enghiené dans la vie imaginaire des villes.



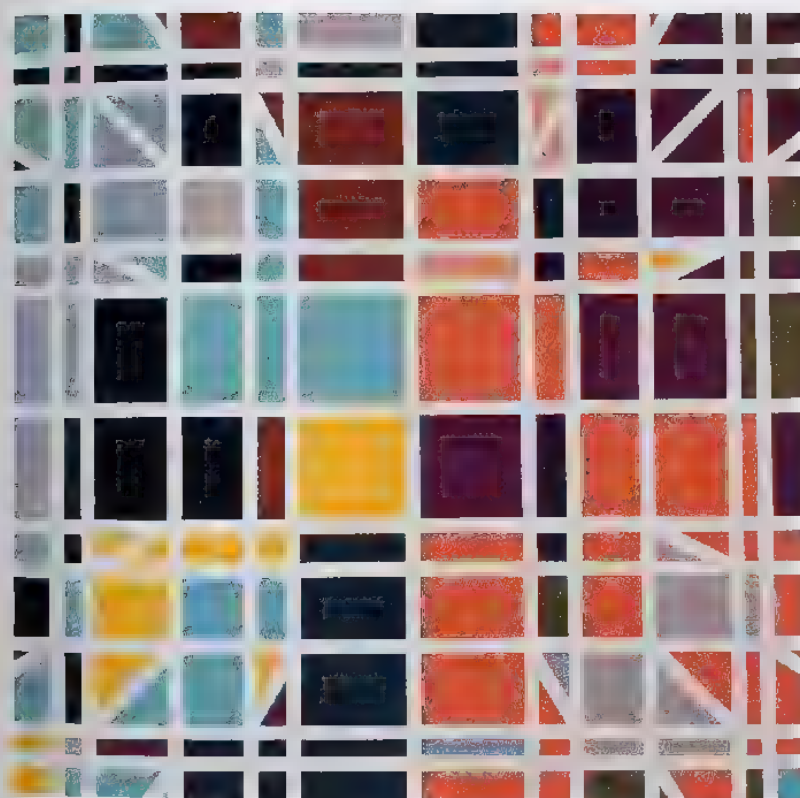
## SELECTED EXHIBITIONS

1997 "Midtown" New York, USA  
1998 "Las Vegas" Las Vegas, USA  
1999 "Capital" Washington, USA  
2000 "Capital" London, UK

## SELECTED BIBLIOGRAPHY

1999 Sarah Morris & Modern Worlds Co. Ltd.





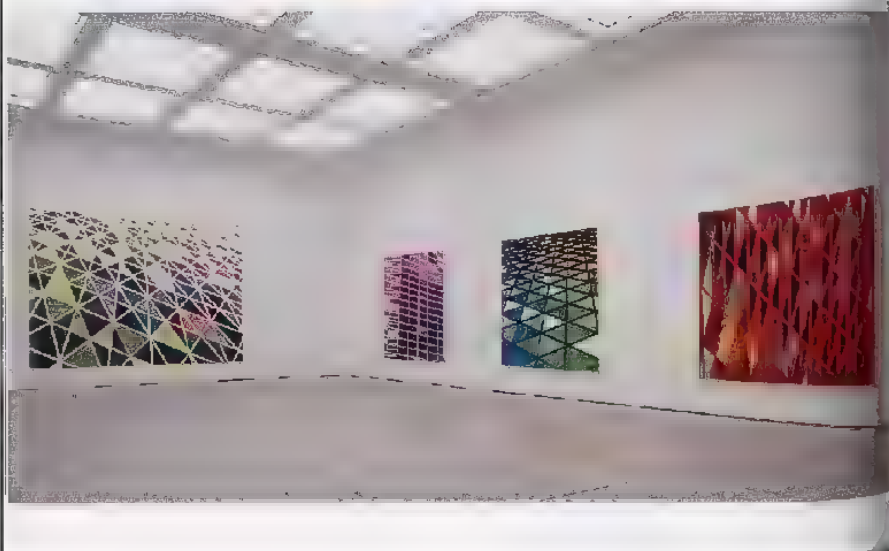
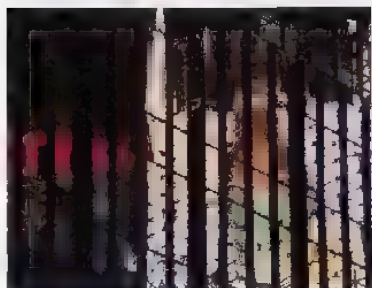
- 1 Federal Reserve Capital, 2007  
24 x 41 cm  
2 Medium, 185 x 185 x 100 cm, 636 mm

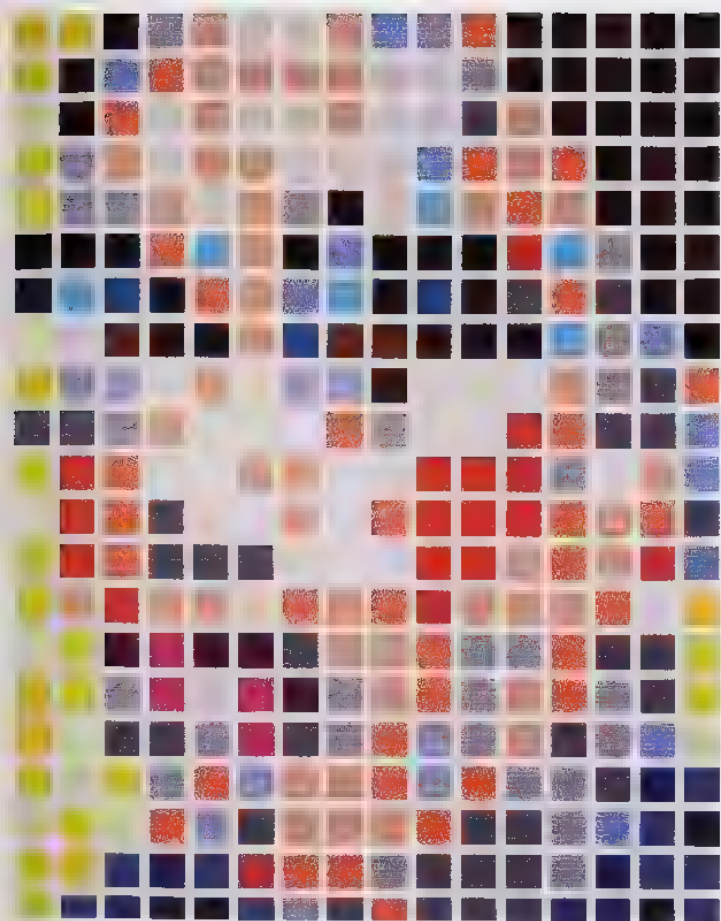
Ich werde und die Dimensionen werden reflektieren die Dinge wie sie sind  
Für mich ist das eine neue Form der Kunst  
Das Kunstwerk vermittelt ein neues Bild der Realität, indem es  
sich auf die Situation von Kollaboration und die Idee der Reduktion  
bezieht. Ich werde und übertrage ich jetzt auf das Kunstwerk

- 3 Installation: War, Raging, White, 1980s, London, UK  
4 SR-BPRESS 200: glossy household paint on canvas, 267 x 108 cm

Le vide et le plat sont le reflet de deux choses  
qui se voient et se voient, mais qui ne se voient pas  
simplifier les expériences en codes et en icônes, les rendre  
ou exagérer, London, 2007, 267 x 108 cm

**"The emptiness and flatness reflects the way things are.  
It's perverse to create a seductive emptiness. The work distorts reality  
by simplifying experiences into codes and icons. I amplify,  
distort and exaggerate. I am putting a foot on the accelerator."**





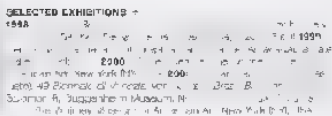


after comfortingly familiar, well-known portrait efforts. But the satisfaction of recognizing a selfless face entered a rhinoceros syrup, while the Coulter ignores contrasts with the low-brow associations of the genre. His photographs sit at the intersection of fighting in the discrepancies that proliferate through the final photographic image, all that remains of a South African. *Painters of Quidst 2000*, he has said, is Museum of America on a 4-in. square medium, the most reputable of instructions into dust, history and

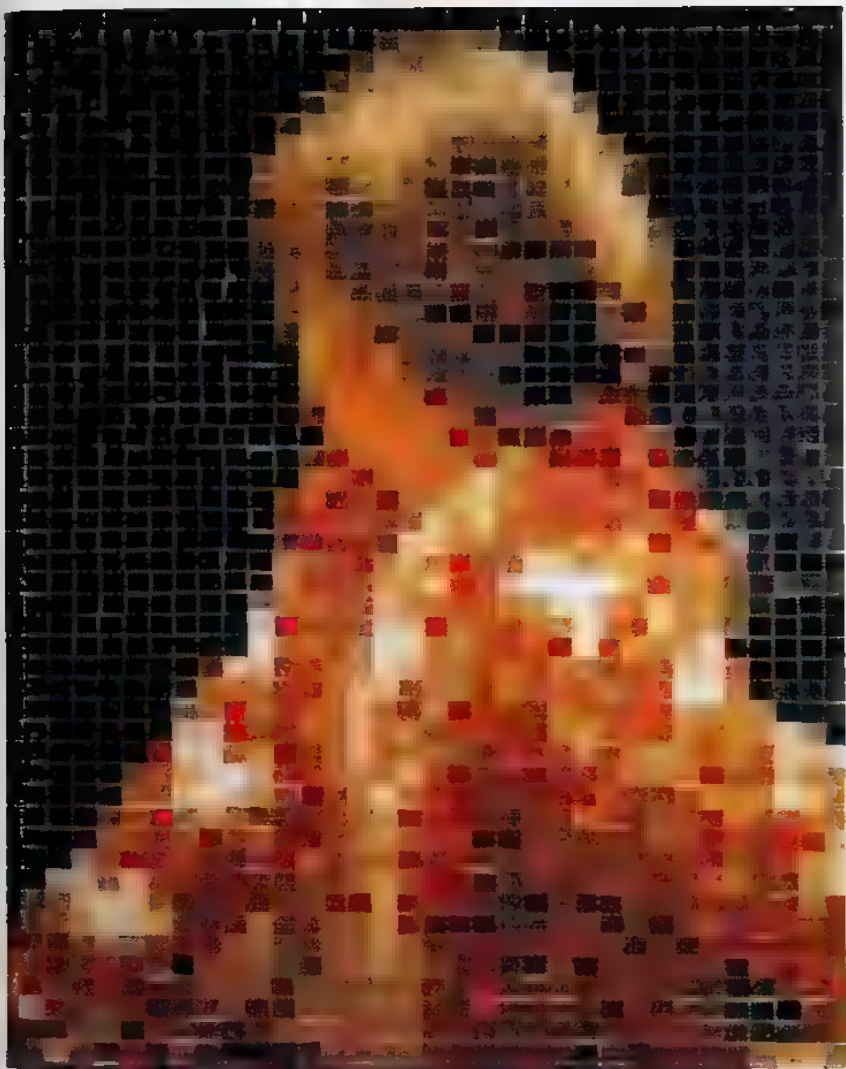
Die Motive von den Aktionen abschneiden haben bereits die Courts gelehrt. Der Meistertitel ist der Ursprung der Kritik. Die aus archaischen Gesteuerten gesteuert sind und die in der Gegenwart aufsteigen. Die Beobachter sind nicht nur Künste, sondern auch die der eher primitiven Kunst. Es ist wichtig, die Illusionen der Darstellung zu überwinden und hinterfragen, die hierarchische Struktur, die die im Kunstgüter eine "Kolonialisierung" oder "Formalisierung" erzeugt. Diese Welt ist definiert. Es ist auch ein Versuch, auf die vergänglichste Kunst, die der Menschheit zu sein, zu sein. Die Kunst ist ein Museum, in dem die Kunstwerke, die die Kunstwerke der Menschheit von Amerika aus angesehen werden. Mit Hilfe von Künsten, die Künsten und die eingeschlossenen Künsten.

Je n'ai pas une seule œuvre familière à ce pétiote, j'aurais  
longuement du monde. Toutefois, la sculpture a été  
pour moi le Freud et le Beau de Pollock, souvent  
différents, avec laquelle j'ai rencontré ces images d'art  
qui m'ont permis d'appréhender son langage. Ses photographies  
sont, pour moi, une production d'art tout en se déplaçant  
dans un théâtre dynamique des formes visuelles. Le fait  
est que la sculpture a une nature schématisée et de production  
des formes schématisées, du fait qu'elle est en contact avec  
le monde du passage du temps, capable de transformer  
l'espace, en histoire et en sculpture photo.

K.



1992 10 10 1995 10 10 1998 10 10 2001 10 10



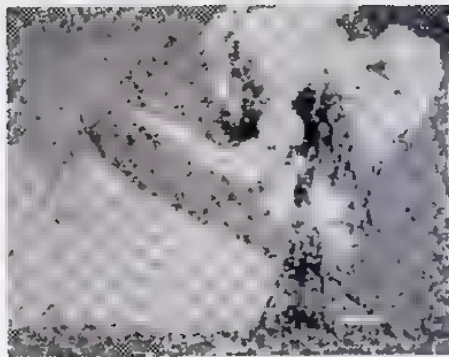
1. **NAME** \_\_\_\_\_  
 2. **DATE** \_\_\_\_\_  
 3. **TIME** \_\_\_\_\_  
 4. **LOCATION** \_\_\_\_\_  
 5. **REMARKS** \_\_\_\_\_  
 6. **SIGNATURE** \_\_\_\_\_  
 7. **DATE** \_\_\_\_\_  
 8. **TIME** \_\_\_\_\_  
 9. **LOCATION** \_\_\_\_\_  
 10. **REMARKS** \_\_\_\_\_  
 11. **SIGNATURE** \_\_\_\_\_  
 12. **DATE** \_\_\_\_\_  
 13. **TIME** \_\_\_\_\_  
 14. **LOCATION** \_\_\_\_\_  
 15. **REMARKS** \_\_\_\_\_  
 16. **SIGNATURE** \_\_\_\_\_  
 17. **DATE** \_\_\_\_\_  
 18. **TIME** \_\_\_\_\_  
 19. **LOCATION** \_\_\_\_\_  
 20. **REMARKS** \_\_\_\_\_  
 21. **SIGNATURE** \_\_\_\_\_  
 22. **DATE** \_\_\_\_\_  
 23. **TIME** \_\_\_\_\_  
 24. **LOCATION** \_\_\_\_\_  
 25. **REMARKS** \_\_\_\_\_  
 26. **SIGNATURE** \_\_\_\_\_  
 27. **DATE** \_\_\_\_\_  
 28. **TIME** \_\_\_\_\_  
 29. **LOCATION** \_\_\_\_\_  
 30. **REMARKS** \_\_\_\_\_  
 31. **SIGNATURE** \_\_\_\_\_  
 32. **DATE** \_\_\_\_\_  
 33. **TIME** \_\_\_\_\_  
 34. **LOCATION** \_\_\_\_\_  
 35. **REMARKS** \_\_\_\_\_  
 36. **SIGNATURE** \_\_\_\_\_  
 37. **DATE** \_\_\_\_\_  
 38. **TIME** \_\_\_\_\_  
 39. **LOCATION** \_\_\_\_\_  
 40. **REMARKS** \_\_\_\_\_  
 41. **SIGNATURE** \_\_\_\_\_  
 42. **DATE** \_\_\_\_\_  
 43. **TIME** \_\_\_\_\_  
 44. **LOCATION** \_\_\_\_\_  
 45. **REMARKS** \_\_\_\_\_  
 46. **SIGNATURE** \_\_\_\_\_  
 47. **DATE** \_\_\_\_\_  
 48. **TIME** \_\_\_\_\_  
 49. **LOCATION** \_\_\_\_\_  
 50. **REMARKS** \_\_\_\_\_  
 51. **SIGNATURE** \_\_\_\_\_  
 52. **DATE** \_\_\_\_\_  
 53. **TIME** \_\_\_\_\_  
 54. **LOCATION** \_\_\_\_\_  
 55. **REMARKS** \_\_\_\_\_  
 56. **SIGNATURE** \_\_\_\_\_  
 57. **DATE** \_\_\_\_\_  
 58. **TIME** \_\_\_\_\_  
 59. **LOCATION** \_\_\_\_\_  
 60. **REMARKS** \_\_\_\_\_  
 61. **SIGNATURE** \_\_\_\_\_  
 62. **DATE** \_\_\_\_\_  
 63. **TIME** \_\_\_\_\_  
 64. **LOCATION** \_\_\_\_\_  
 65. **REMARKS** \_\_\_\_\_  
 66. **SIGNATURE** \_\_\_\_\_  
 67. **DATE** \_\_\_\_\_  
 68. **TIME** \_\_\_\_\_  
 69. **LOCATION** \_\_\_\_\_  
 70. **REMARKS** \_\_\_\_\_  
 71. **SIGNATURE** \_\_\_\_\_  
 72. **DATE** \_\_\_\_\_  
 73. **TIME** \_\_\_\_\_  
 74. **LOCATION** \_\_\_\_\_  
 75. **REMARKS** \_\_\_\_\_  
 76. **SIGNATURE** \_\_\_\_\_  
 77. **DATE** \_\_\_\_\_  
 78. **TIME** \_\_\_\_\_  
 79. **LOCATION** \_\_\_\_\_  
 80. **REMARKS** \_\_\_\_\_  
 81. **SIGNATURE** \_\_\_\_\_  
 82. **DATE** \_\_\_\_\_  
 83. **TIME** \_\_\_\_\_  
 84. **LOCATION** \_\_\_\_\_  
 85. **REMARKS** \_\_\_\_\_  
 86. **SIGNATURE** \_\_\_\_\_  
 87. **DATE** \_\_\_\_\_  
 88. **TIME** \_\_\_\_\_  
 89. **LOCATION** \_\_\_\_\_  
 90. **REMARKS** \_\_\_\_\_  
 91. **SIGNATURE** \_\_\_\_\_  
 92. **DATE** \_\_\_\_\_  
 93. **TIME** \_\_\_\_\_  
 94. **LOCATION** \_\_\_\_\_  
 95. **REMARKS** \_\_\_\_\_  
 96. **SIGNATURE** \_\_\_\_\_  
 97. **DATE** \_\_\_\_\_  
 98. **TIME** \_\_\_\_\_  
 99. **LOCATION** \_\_\_\_\_  
 100. **REMARKS** \_\_\_\_\_  
 101. **SIGNATURE** \_\_\_\_\_  
 102. **DATE** \_\_\_\_\_  
 103. **TIME** \_\_\_\_\_  
 104. **LOCATION** \_\_\_\_\_  
 105. **REMARKS** \_\_\_\_\_  
 106. **SIGNATURE** \_\_\_\_\_  
 107. **DATE** \_\_\_\_\_  
 108. **TIME** \_\_\_\_\_  
 109. **LOCATION** \_\_\_\_\_  
 110. **REMARKS** \_\_\_\_\_  
 111. **SIGNATURE** \_\_\_\_\_  
 112. **DATE** \_\_\_\_\_  
 113. **TIME** \_\_\_\_\_  
 114. **LOCATION** \_\_\_\_\_  
 115. **REMARKS** \_\_\_\_\_  
 116. **SIGNATURE** \_\_\_\_\_  
 117. **DATE** \_\_\_\_\_  
 118. **TIME** \_\_\_\_\_  
 119. **LOCATION** \_\_\_\_\_  
 120. **REMARKS** \_\_\_\_\_  
 121. **SIGNATURE** \_\_\_\_\_  
 122. **DATE** \_\_\_\_\_  
 123. **TIME** \_\_\_\_\_  
 124. **LOCATION** \_\_\_\_\_  
 125. **REMARKS** \_\_\_\_\_  
 126. **SIGNATURE** \_\_\_\_\_  
 127. **DATE** \_\_\_\_\_  
 128. **TIME** \_\_\_\_\_  
 129. **LOCATION** \_\_\_\_\_  
 130. **REMARKS** \_\_\_\_\_  
 131. **SIGNATURE** \_\_\_\_\_  
 132. **DATE** \_\_\_\_\_  
 133. **TIME** \_\_\_\_\_  
 134. **LOCATION** \_\_\_\_\_  
 135. **REMARKS** \_\_\_\_\_  
 136. **SIGNATURE** \_\_\_\_\_  
 137. **DATE** \_\_\_\_\_  
 138. **TIME** \_\_\_\_\_  
 139. **LOCATION** \_\_\_\_\_  
 140. **REMARKS** \_\_\_\_\_  
 141. **SIGNATURE** \_\_\_\_\_  
 142. **DATE** \_\_\_\_\_  
 143. **TIME** \_\_\_\_\_  
 144. **LOCATION** \_\_\_\_\_  
 145. **REMARKS** \_\_\_\_\_  
 146. **SIGNATURE** \_\_\_\_\_  
 147. **DATE** \_\_\_\_\_  
 148. **TIME** \_\_\_\_\_  
 149. **LOCATION** \_\_\_\_\_  
 150. **REMARKS** \_\_\_\_\_  
 151. **SIGNATURE** \_\_\_\_\_  
 152. **DATE** \_\_\_\_\_  
 153. **TIME** \_\_\_\_\_  
 154. **LOCATION** \_\_\_\_\_  
 155. **REMARKS** \_\_\_\_\_  
 156. **SIGNATURE** \_\_\_\_\_  
 157. **DATE** \_\_\_\_\_  
 158. **TIME** \_\_\_\_\_  
 159. **LOCATION** \_\_\_\_\_  
 160. **REMARKS** \_\_\_\_\_  
 161. **SIGNATURE** \_\_\_\_\_  
 162. **DATE** \_\_\_\_\_  
 163. **TIME** \_\_\_\_\_  
 164. **LOCATION** \_\_\_\_\_  
 165. **REMARKS** \_\_\_\_\_  
 166. **SIGNATURE** \_\_\_\_\_  
 167. **DATE** \_\_\_\_\_  
 168. **TIME** \_\_\_\_\_  
 169. **LOCATION** \_\_\_\_\_  
 170. **REMARKS** \_\_\_\_\_  
 171. **SIGNATURE** \_\_\_\_\_  
 172. **DATE** \_\_\_\_\_  
 173. **TIME** \_\_\_\_\_  
 174. **LOCATION** \_\_\_\_\_  
 175. **REMARKS** \_\_\_\_\_  
 176. **SIGNATURE** \_\_\_\_\_  
 177. **DATE** \_\_\_\_\_  
 178. **TIME** \_\_\_\_\_  
 179. **LOCATION** \_\_\_\_\_  
 180. **REMARKS** \_\_\_\_\_  
 181. **SIGNATURE** \_\_\_\_\_  
 182. **DATE** \_\_\_\_\_  
 183. **TIME** \_\_\_\_\_  
 184. **LOCATION** \_\_\_\_\_  
 185. **REMARKS** \_\_\_\_\_  
 186. **SIGNATURE** \_\_\_\_\_  
 187. **DATE** \_\_\_\_\_  
 188. **TIME** \_\_\_\_\_  
 189. **LOCATION** \_\_\_\_\_  
 190. **REMARKS** \_\_\_\_\_  
 191. **SIGNATURE** \_\_\_\_\_  
 192. **DATE** \_\_\_\_\_  
 193. **TIME** \_\_\_\_\_  
 194. **LOCATION** \_\_\_\_\_  
 195. **REMARKS** \_\_\_\_\_  
 196. **SIGNATURE** \_\_\_\_\_  
 197. **DATE** \_\_\_\_\_  
 198. **TIME** \_\_\_\_\_  
 199. **LOCATION** \_\_\_\_\_  
 200. **REMARKS** \_\_\_\_\_  
 201. **SIGNATURE** \_\_\_\_\_  
 202. **DATE** \_\_\_\_\_  
 203. **TIME** \_\_\_\_\_  
 204. **LOCATION** \_\_\_\_\_  
 205. **REMARKS** \_\_\_\_\_  
 206. **SIGNATURE** \_\_\_\_\_  
 207. **DATE** \_\_\_\_\_  
 208. **TIME** \_\_\_\_\_  
 209. **LOCATION** \_\_\_\_\_  
 210. **REMARKS** \_\_\_\_\_  
 211. **SIGNATURE** \_\_\_\_\_  
 212. **DATE** \_\_\_\_\_  
 213. **TIME** \_\_\_\_\_  
 214. **LOCATION** \_\_\_\_\_  
 215. **REMARKS** \_\_\_\_\_  
 216. **SIGNATURE** \_\_\_\_\_  
 217. **DATE** \_\_\_\_\_  
 218. **TIME** \_\_\_\_\_  
 219. **LOCATION** \_\_\_\_\_  
 220. **REMARKS** \_\_\_\_\_  
 221. **SIGNATURE** \_\_\_\_\_  
 222. **DATE** \_\_\_\_\_  
 223. **TIME** \_\_\_\_\_  
 224. **LOCATION** \_\_\_\_\_  
 225. **REMARKS** \_\_\_\_\_  
 226. **SIGNATURE** \_\_\_\_\_

[illegible]

des faux, artificiellement ou à l'aide d'un matériel visuel et du matériel que de telles erreurs peuvent provoquer.









# Takashi Murakami

1962 born in Tokyo, lives and works in Tokyo, Japan, and New York, NY, USA

Takashi Murakami plays on the originality and power of images in Japanese culture in an area between the traditional and the innovative. His version of a specifically Japanese contemporary art fuses Japanese painting with its emphasis on surface, Anime, La Pop Art from Warhol to Koons, and the garish fantasy world of the Manga and Anime cartoons. The principle of interpenetrating the fine and applied arts is visible in the development and adaptation of stereotypical Pop paintings of popular figures such as Mickey Mouse or Sailor Moon and in the incorporation of ancillary objects from his production site "Hi-Open Factory" created in 1995. Under the strict direction, perfectly lifted and arranged pictures and figures are created. The collective, he formulated his image of "Superflatness" with a mixture of end on exhibition, simultaneously maintaining a kind of style and avant-garde thinking which up to that point had been consumed in Japanese art mostly as a Western import. Although the effect of Murakami's colourful art comes very much from the surface like a Pop world of symbols and merchand, a mix of symbols of the culture and identity of Japanese society are important for the national art world. They embody national, social and values developed out of the Westernisation of Japanese culture and aim to change the status and perception of contemporary art in Japan. On the one hand, these desires might seem childish, but on the other they counter the post-modern status quo of American culture in a very adult way. They are decorative and schizotypic, while at the same time using their content to underline the originality of Japanese art.

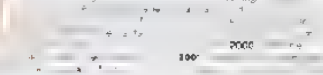
Takashi Murakami setzt die Macht der Bilder und die Eigenständigkeit der japanischen Kunst zwischen Tradition und Innovation. In der Verschmelzung von japanischer, kuchenbetonten Malerei der amerikanischen Pop Art von Warhol bis Koons und den seriellen Popzeckern der Manga und Anime-Kultur liegt seine Vorstellung einer spezifisch japanischen zeitgenössischen Kunst. Das Prinzip der Durchdringung von bildende und angewandte Kunst ist in der Entwicklung und Abweichung stereotyper Pop-Malerei von Popstar-Figuren wie Mickey Mouse oder Sailor Moon und in der perfekten Vermarktung von Autogrammen aus seiner 1995 gegründeten Produktionsstätte „Hi-Open Factory“ ersichtlich. Im Kollektiv entstehen dabei nach seiner Konzeption und unter seiner strengen Regie handwerklich perfekt arrangierte Bilder und Figuren. Murakami manifestiert eine Ästhetik der „Superflatness“, die eine Mischung aus der japanischen Tradition und der amerikanischen Kunst ist. Obwohl die Wirkung seiner Kunst sehr oberflächlich ist, ist sie dennoch ein wichtiger Bestandteil der japanischen Gesellschaft. Sie ist wichtig für das nationale Selbstbewusstsein und die Identität. Sie ist ein Spiegelbild der Traumata, Hoffnungen und Visionen, entwickelt aus der Wahrnehmung der eigenen Kultur und zielt auf die grundlegende Veränderung der Rolle der Kunst in der Welt ab. Sie ist ein Produkt der japanischen Kunst, die die traditionelle Ästhetik mit den Wünschen der modernen Welt verbindet. Sie ist ein Produkt der japanischen Kunst, die die traditionelle Ästhetik mit den Wünschen der modernen Welt verbindet. Sie ist ein Produkt der japanischen Kunst, die die traditionelle Ästhetik mit den Wünschen der modernen Welt verbindet.

Takashi Murakami mise sur le pouvoir des images et l'autonomie de la culture japonaise entre tradition et innovation. Sa conception d'un art contemporain spécifiquement japonais réside dans la fusion entre la peinture nationale qui privilégie la surface (la Pop Art américaine de Warhol à Koons) et les mondes imaginaires hauts en couleurs de la culture des mangas et des dessins animés. Le principe de l'interpénétration entre les arts plastiques et les arts appliqués apparaît clairement dans la mise au point et la distribution des peintures stéréotypées basées sur des figures populaires comme Mickey ou Sailor Moon, et dans le parfait merchandising des multiples (les „Hi-Open Factory“) sites de production créés en 1995. Selon la conception et sous la direction rigoureuse de Murakami, les collectifs mûrissent des images et des figures. Une parfaite finition. Avec la publication d'un manifeste et une exposition, Murakami a formulé son idée de „superflatness“, ouvrant en quelque sorte une idée stylistique d'avant-garde que l'art japonais n'a jamais connue jusqu'à ce jour que comme une imitation occidentale. Même si l'univers artistique de Murakami est d'un effet assez superficiel, qu'on pourrait le qualifier de schizotypique, ses réflexions sur la culture et sur l'identité de la société japonaise jouent un rôle important dans le système de production et de consommation nationale. Elles concernent les traumatismes, les espoirs et les désirs des japonais et se jouent de la décadence dans le système de production et visent à une profonde mutation dans la perception et la conception de l'art contemporain au Japon. Par le biais de motifs très enfantins, ses désirs récents d'innocence relèvent le statut du contemporain de la culture japonaise. Ils sont décoratifs et schizotypiques, leur contenu n'en est pas moins adulte. Ils soulignent tout en étant qu'indicateur de l'autonomie de la production artistique japonaise.



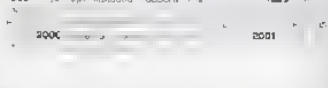
## SELECTED EXHIBITIONS

1996 The Manga Age, Museum of Contemporary Art, Tokyo, Japan  
1999 An Artwork in the Landscape of the Spirit



## SELECTED BIBLIOGRAPHY

1996 The Pop Art Revolution, Museum of Contemporary Art, Tokyo, Japan





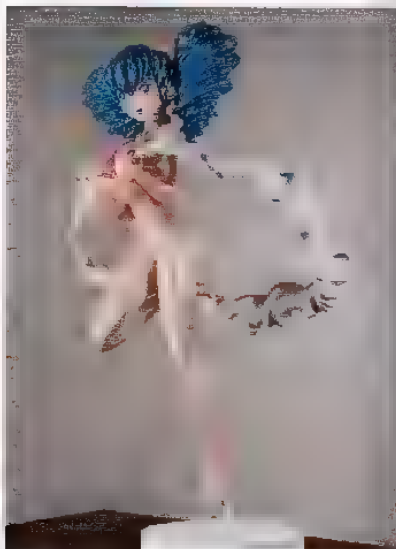
- 1 Forest of DOO, 1994, vinyl and helium, diameter 50 x 30 cm, edition 1/100  
 von Olaf & Pina Bausch, Paris, CA  
 2 My Loveless Cowboy, 1998, "breglass acrylic oil paint" vor  
 254 x 71,91 cm

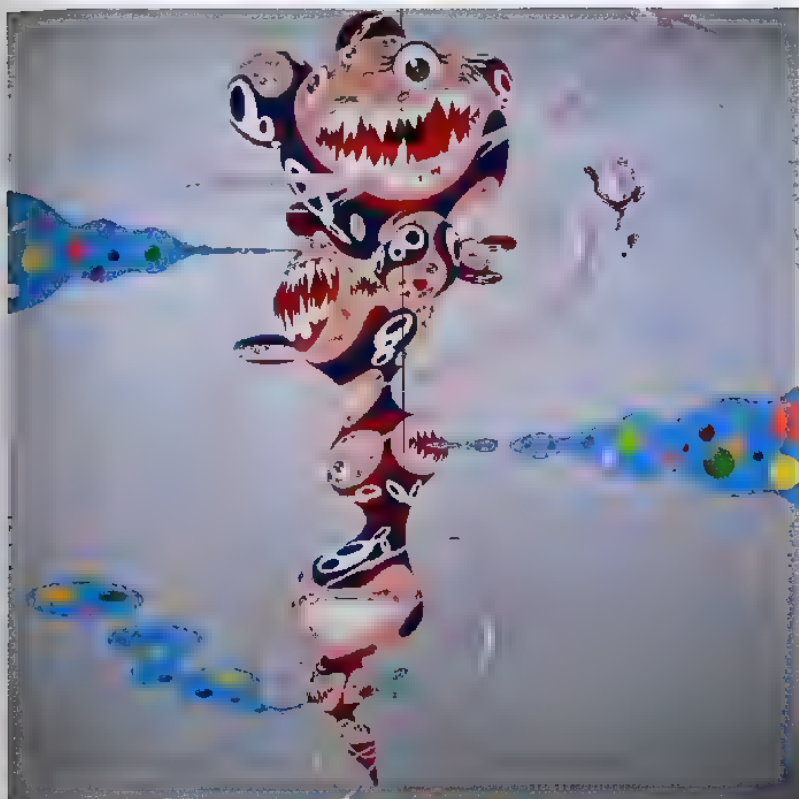
3 "Ma meine Generation besteht das Problem darin, ohne Rucksack auf  
 nichtexistenten Dingen stehen zu können. Ich bin nicht sicher, ob wir das  
 überhaupt können. Ich verheissene sie die zeitgenössischen Künstler  
 der westlichen Ländern, die das nicht können. Ich bin nicht sicher, ob sie  
 können." (1998)

- 3 Hiropon, 1997, acrylic, 60 x 60 cm, oil paint, 170 x 12 x 90 cm  
 4 The Cerebr of the Tib, 1998, acrylic, 100 x 100 x 100 cm

5 "Je suis sûr que la génération est de créer des produits  
 originaux sans dépendre d'un système intellectuel. Je suis sûr que nous  
 pouvons le faire. Je ne pense pas que les artistes de l'art  
 contemporain dans le monde occidental aient une telle confiance  
 en eux-mêmes." (1998)

**"The problem for my generation is to create original products  
 without depending on an intellectual system for support, since we are aware  
 of differences between the workings of contemporary art in the West  
 and the way things operate in Japan."**

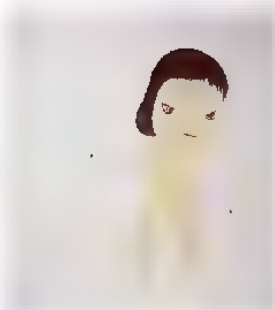














# Shirin Neshat

1962, born in Qazvin, Iran; lives and works in New York (NY), USA

Islamic culture, used a word as a solution for the erotic imagination of the West, but now it has become a haunting, unruly Other. In her photographs and videos, Shirin Neshat unveils a political passion that rewrites the traditional representations of the "Iranian" especially the stereotypical images of women. What used to be considered seductive and innocent in the classical Western view of Islamic femininity, like a harem slave in Nashat's images, with the representation of armed and violent women, a her own words, she wishes to pursue a particular form of "resistance in Islam". Speechless 1998 is a cultural confrontation conveyed by a woman's direct gaze at the viewer. In her work, Neshat uses a messy identification mark of Islamic culture, black chador, a traditional veil, as a tool to discuss the central conflict of her work in a space where social law can be artistically examined. In her recent videos, Neshat focuses on emotional empathy within the discussion of identity. Her double channel video work *Turbulent* 1998, enacts a visual dialogue between the two screens. In the world's first half a man sings traditional Sufi mystical poems surrounded by other men. From the other screen a solitary woman responds singing wistfully with haunting sounds, provoking shocked reactions from the hotel audience. Together, the duet of a male and a female, between male and female spaces, organized discourse and disorganized sound, is never resolved, isolated from each other. The two protagonists, a male and a female, are antagonistic, in the culturally prescribed behaviour, each from the other side of the gallery space.

Früher einmal hat eine islamische Kultur auf die Künstlerin so vorurteil-lange das Abendlandes eine immense fascination ausgeübt, während sie heute nur mehr als gespenstisches, autsessiges Anderes vorkommt. In ihren Fotografien und Video-Portraits Shirin Neshat eine politische Auseinandersetzung mit sich den realistischen Darstellungen des Orients widersetzt, besonders dem klischeehaften Frauenbild. Was in die klassische westliche Wahrnehmung islamischer Weiblichkeit einmal als verführerisch und unschuldig galt, wird durch Neshats Bilder, auf denen bewaffnete, gewaltbereite Frauen zu sehen sind, wieder in eine gefährliche, nicht begreifbare, aber auch nicht zu ignorierende existenzielle Feminismus erkundet. So handelt es sich etwa bei *Speechless* 1998 um eine Akt der kulturellen Konfrontation, die durch die direkte, aber auch durch den Betrachter direkt ansehende Neshat verwendet zeitliche Symbole der islamischen Kultur ohne schweres Tschador oder traditionelle Harems, um die zwischenmenschliche Konflikte in einer Dimension zu verorten, die eine künstlerische Auseinandersetzung mit der sozialen Wirklichkeit ermöglicht. In ihrer weiteren Videos bezieht sich auch Neshat in Kontext des aktuellen Identitätsdiskusses vor allem mit der Frage der emotionalen Komplexität. So hat sie etwa in ihrer Videoprobe *Turbulent* 1998 einen Dialog zwischen zwei Protagonisten, einem Mann und einer Frau, zwischen einer Gruppe von Männern und einer Gruppe von Frauen, die eine traditionelle Sufi-Musik auf dem gegenüberliegenden Bildschirm entwirrt, eine Reaktion auslöst. Die Duet zwischen männlich und weiblich, zwischen organisierten und unorganisierten, zwischen männlichem und weiblichem, wird nicht zum Verschwinden gebracht, vielmehr, abgeschnitten, folgen die Protagonisten unterschiedlichen, fast antagonsistischen Verhaltensmustern und bleiben, jeder auf seiner Seite des Raums, unaufhebbar getrennt.

Aujourd'hui, la culture islamique apparaît l'imaginaire artistique du Occident mais, aujourd'hui elle est devenue hantée, hantée et disciplinée. Dans ses photographies et ses vidéos Shirin Neshat dévoile une passion politique qui réécrit ses représentations traditionnelles de la culture islamique et se révolte contre les images stéréotypées de la femme. La vision classique du monde de la féminité, si souvent présentée comme résistante, est ici remise en question. Dans *Speechless* 1998, dans l'image de Neshat montrent des femmes armées et violentes. Selon son propre énoncé, elle souhaite faire un "féminisme marabout" enraciné dans l'Islam. *Speechless* 1998 est une confrontation culturelle rendue par le regard direct d'une femme qui fixe le spectateur. Neshat utilise des repères temporels de la culture islamique, le chador, pour discuter la centralité de son travail dans un espace où la loi sociale peut être examinée sur un plan artistique. Dans ses vidéos récentes Neshat traite la complexité émotionnelle au sein du débat sur l'identité. *Turbulent* 1998 met en dialogue visuel entre deux acteurs vidéo, un homme et une femme, qui chantent des poèmes mystiques. Les deux protagonistes, un homme et une femme, sont désorganisés, ne peuvent aucunement se résoudre. Les deux protagonistes suivent des codes de comportement séparés, presque antagonistes, dictés par la culture, chacun selon son côté de la galerie.

C. B. L.



DATE OF EXHIBITION	ARTIST'S RESIDENCY				
	1998	1999	2000	2001	2002
1998	+	+	+	+	+
1999	+	+	+	+	+
2000	+	+	+	+	+
2001	+	+	+	+	+
2002	+	+	+	+	+



1. **Rebellious Silence**, 1997, gelatin silver print, each 22 x 28 cm

2. **Homage**, 1998, gelatin silver print

In der gesamten Geschichte haben sich immer wieder Frauen für die Freiheit und die Rechte der Menschen eingesetzt. Sie haben das Leben und die Freiheit der Menschen verteidigt. Sie haben das Leben und die Freiheit der Menschen verteidigt. Sie haben das Leben und die Freiheit der Menschen verteidigt.

3. **The Shadow under the Web**, 2007, video stills

4. **Pulse Series**, 2007, gelatin silver print, 16 x 20 cm

Die Pulse Series ist eine Serie von 16 Bildern, die die Pulse der Erde zeigen. Die Pulse der Erde sind die Pulse der Erde. Die Pulse der Erde sind die Pulse der Erde. Die Pulse der Erde sind die Pulse der Erde. Die Pulse der Erde sind die Pulse der Erde. Die Pulse der Erde sind die Pulse der Erde. Die Pulse der Erde sind die Pulse der Erde.

**"Throughout history, Islamic women have fought alongside men in the line of duty. Here women have shared the responsibility and the cost of being martyred. You can witness a strange juxtaposition between femininity and violence."**





2



## Ernesto Neto

224 born in Rio de Janeiro, Brazil, and works in Rio de Janeiro, Brazil.

[illegible]

Die Hayes von Pinella Neri zum zehnjährigen Konstruktivismus ausgereicht, die den Betrachter als **„eine alle Sinne ansprechende Einheit“** versetzen. Im Ausstellungsgaum sind die Hayes (portugiesisch: **Rainaldina**), durch ein System von **„einem Band, an dem man sitzen sollte“** (lange gewecherte Aufhänger) verankert und **„als Objekt“** in seinen raumfüllenden Interaktionen **„in suspension on the border of the bodies, and in a hazy line“** (Hoff, goodchild) **Natop** aus der farbigen Kunststoffplatte (die) vor den beabsichtigenden Formen (Gefäß mit Kreidestrich, Kuchenguss und Kaffee, Leuchten) die **„unteren Bereiche der ragen“** (schieben Form) **„farb- und durchdringen“** mit ihrem **„dunklen“** ganzen Gesamteindruck. Die **„untere“** **„Lack- und verflüssigter Gold-“** **„Bauweise“** in verspielten Arrangements angeordnet, die vom **„alten Seiler“** auf der **„Bereicher“** **„anwirken“** **„wie ne-Silvino“** **„aus“**. Der Körper steht im Zentrum von **„Metris“** in künstlerischen **„Schaffen“**, viele seiner Arbeiten **„essen an einer Grenze“** (Hoff) in Konzeptionen und metaphorischen **„Vergleichen“** **„wie der dem Achromatisiert, der menschliche“** **„Auf und den“** **„verschiedene in zirkulierenden Membranen“** **„drängen sich auf“** **„das Bild“** **„über das man ihnen wie verbinden“** **„aber nicht wie“** **„hastere“** **„nicht nur“** **„durch seine Sinnlichkeit und seine organischen Strukturen, es richtet die Aufmerksamkeit“** **„zugleich in“** **„auf Fragen der Gestaltwelt, der Ordnung, und der Balance“** **„ein“** **„seiner“** **„Wiederspruch, der barste seit Mitte der 90er“** **„Jahresdeklar“** **„Zentrum der brasilianischen Kunst“** **„spähe“** **„in der Tradition der neo-konkreten Kunst“** **„verwandter“** **„Wort aber“** **„nachbarlich“** **„Materialien“** **„um den Betrachter in den Bann zu ziehen“** **„während in seinem Kunstwerken“** **„gibt emotionale und rationale Kriterien in Verbindung“** **„eingeht“** **„in der Erkundung, was die sinnliche“** **„Freiheit“** **„seiner Materialien setzt“** **„Nero“** **„sich auch mit dem Grundriss der brasilianischen Bildkulturen auseinandersetzt“** **„etwa dem Verhältnis von“** **„Mystik und Schwerkraft“** **„Farbe und“** **„Nero“**

des Nétes et d'après Nietz, sont des sortes de tentes en liège qui servent point de appartements dans des environnements « multi-nus » des Nétes qui signifient « vaisselles vides » en portugais, sont suspendues, aérielles, au-dessus des espaces de la galerie où, dans cet espace rempli de sable et d'éléments naturels, Nietz crée aussi des installations où, au-dessus de la pièce, tels que le *happening* du *Artes de l'Artes de l'Artes*, 1989, ou *Neto fishing the life*, 1990 qui s'inspirent des matières matérielles pour créer des formes suggestives du monde et des images de la nature, de la culture et de la vie. Dans le fait d'être de la couleur, à la base des colonnes, les équipes de travail de Nétes ont des formes de la galerie. Ces conteneurs, les Nétes, qui se trouvent de leurs contenus sont disposés en un manoir ludique, de sorte à contourner les spectateurs et à servir les arts de la culture et de la pratique artistique que Nietz, sur le thème de ses pièces sont comme des tentes. On peut établir deux dimensions formelles, conceptuelles et métaphoriques, dans les tentes de l'œuvre, à savoir, la main et les membres des tentes, toutes deux des barrières, des barrières, et le travail de Nietz est, en fait, à l'origine d'un dialogue également silencieux à la géométrie, à l'ordre et à l'équilibre, une disposition opposée qui joue un rôle clé dans la tradition de l'art de la tentes. En travaillant dans la tradition du mouvement Néoclassique, Nietz utilise des matériaux humains pour réduire le spectateur tout en associant des démarches artistiques et techniques à la réalisation de l'œuvre d'art. Dans son œuvre, la possibilité de la tentes, l'attaché également, les grands moments sont des préoccupations de la sculpture classique, telles que la mesure et la gravité, la culture et la forme.



## SELECTED EXHIBITIONS: \*

1990-91's Survey to find the way to the 1991-92 1999-2000

## SELECTED BIBLIOGRAPHY

1958 922 c



Karl Moser, 1999, stocking, sand, installation view, Los Angeles Art Museum, Museum of Contemporary Art.

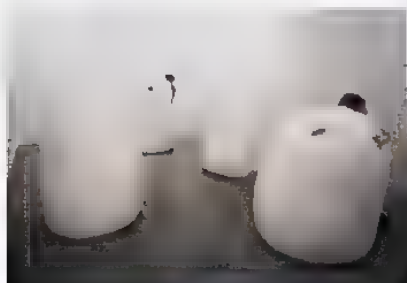
The Ovoid de Meeting, 1998, stocking, styrofoam, installation view, Anya Bonender Gallery, New York, NY.

"J'ai aimé moi, mon corps parce qu'il était là où il était comme un objet et pas un paysage." —

O. Moser, 2001, textile, glass, 6 x 2 x 12 m, installation view, Art Museum, 22 rue de Valenciennes, Paris.

Waking in Marie blue cave, 2001, stocking, styrofoam, built in, installation view, 906 x 777 x 959 cm, a 100 x 100 cm view. Only the anhedonics are happy. Anya Bonender Gallery, New York, NY.

"J'ai vu le corps comme objet à la fois une construction architecturale et un paysage."







[illegible]

Die Bilder von Marjatta Oksanen erinnern an den letzten Blick des physischen Osmos aus dem sich auflösenden Körper. Die Ästhetik von Oksanen lässt einen Blick zurück auf die Kombination von Figurischem mit politischem und gesellschaftlichem Kontext, schon im prägenden Darstellenden, Plastischen und statuarischen Symbolik zu spezifischen Szenen und zum anderen in der medialen Gestaltung dieser heterogenen Bildquellen, die bei Oksanen auf der gleichmäßig bedruckten Leinwand stattfinden. Seine Bildthemen provozieren, so steht es vor dem Beispiel von Walter Gropius' physischen Heimat neben Hakenkreuze oder K. Klee's K. Kaputt. Im Kontrast dazu steht die eingetragte strahlende Hintergrund seiner Bilder – das Konstruktivistische Schmelzglas – es mehr die Arbeiter in Hütten oder einer aus der Heavy Metal-Szene. Vielmehr es in eine stillstehende oder dynamische Konstellation liegt. Das Frage, der Kunst Osmos in der völligen Zugehörigkeit zu den Gegenständen, Tradition und Popkultur, Unschuld und Terror, Dekoration und soziale Kritik. Allgegenwärtig verwendet, wie dessen auch Osmos' Zwischenkonstruktion einem kreisförmigen Blick auf die K. Klee's an genannter Hüttenkessel. In der Hinsicht der Symbole ausfallen, ist es nicht die Bilder, sondern Osmos' in seiner Bilder – es mehr, dargestellt als ein Mensch, zum Beispiel, der in einem geteilten Raum wandelt. Osmos' – es ist nicht seine Kuschelchen in einer Medorita dargestellt und zeigen anstelle der Inszenen Christi, bunte Messer. Osmos' 1900, oder Jesus war mit Dornenkrone und Körper eines Adlers vermischt, auf dessen Rücken eine Kugel angeschlossen und vermischt. Osmos' (Gropius, 1992) Osmos' Marjatta benannt Schmelz und Qual als negative Kraft in der Geschichte der kolonialistischen. And

[illegible]

## 592 JOURNAL OF POST KEYNESIAN ECONOMICS REVIEW

1207

2001

9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100 101 102 103 104 105 106 107 108 109 110 111 112 113 114 115 116 117 118 119 120 121 122 123 124 125 126 127 128 129 130 131 132 133 134 135 136 137 138 139 140 141 142 143 144 145 146 147 148 149 150 151 152 153 154 155 156 157 158 159 160 161 162 163 164 165 166 167 168 169 170 171 172 173 174 175 176 177 178 179 180 181 182 183 184 185 186 187 188 189 190 191 192 193 194 195 196 197 198 199 200 201 202 203 204 205 206 207 208 209 210 211 212 213 214 215 216 217 218 219 220 221 222 223 224 225 226 227 228 229 230 231 232 233 234 235 236 237 238 239 240 241 242 243 244 245 246 247 248 249 250 251 252 253 254 255 256 257 258 259 260 261 262 263 264 265 266 267 268 269 270 271 272 273 274 275 276 277 278 279 280 281 282 283 284 285 286 287 288 289 290 291 292 293 294 295 296 297 298 299 300 301 302 303 304 305 306 307 308 309 310 311 312 313 314 315 316 317 318 319 320 321 322 323 324 325 326 327 328 329 330 331 332 333 334 335 336 337 338 339 340 341 342 343 344 345 346 347 348 349 350 351 352 353 354 355 356 357 358 359 360 361 362 363 364 365 366 367 368 369 370 371 372 373 374 375 376 377 378 379 380 381 382 383 384 385 386 387 388 389 390 391 392 393 394 395 396 397 398 399 400 401 402 403 404 405 406 407 408 409 410 411 412 413 414 415 416 417 418 419 420 421 422 423 424 425 426 427 428 429 430 431 432 433 434 435 436 437 438 439 440 441 442 443 444 445 446 447 448 449 450 451 452 453 454 455 456 457 458 459 460 461 462 463 464 465 466 467 468 469 470 471 472 473 474 475 476 477 478 479 480 481 482 483 484 485 486 487 488 489 490 491 492 493 494 495 496 497 498 499 500 501 502 503 504 505 506 507 508 509 510 511 512 513 514 515 516 517 518 519 520 521 522 523 524 525 526 527 528 529 530 531 532 533 534 535 536 537 538 539 540 541 542 543 544 545 546 547 548 549 550 551 552 553 554 555 556 557 558 559 560 561 562 563 564 565 566 567 568 569 570 571 572 573 574 575 576 577 578 579 580 581 582 583 584 585 586 587 588 589 590 591 592 593 594 595 596 597 598 599 600 601 602 603 604 605 606 607 608 609 610 611 612 613 614 615 616 617 618 619 620 621 622 623 624 625 626 627 628 629 630 631 632 633 634 635 636 637 638 639 640 641 642 643 644 645 646 647 648 649 650 651 652 653 654 655 656 657 658 659 660 661 662 663 664 665 666 667 668 669 670 671 672 673 674 675 676 677 678 679 680 681 682 683 684 685 686 687 688 689 690 691 692 693 694 695 696 697 698 699 700 701 702 703 704 705 706 707 708 709 710 711 712 713 714 715 716 717 718 719 720 721 722 723 724 725 726 727 728 729 730 731 732 733 734 735 736 737 738 739 740 741 742 743 744 745 746 747 748 749 750 751 752 753 754 755 756 757 758 759 760 761 762 763 764 765 766 767 768 769 770 771 772 773 774 775 776 777 778 779 780 781 782 783 784 785 786 787 788 789 790 791 792 793 794 795 796 797 798 799 800 801 802 803 804 805 806 807 808 809 810 811 812 813 814 815 816 817 818 819 820 821 822 823 824 825 826 827 828 829 830 831 832 833 834 835 836 837 838 839 840 841 842 843 844 845 846 847 848 849 850 851 852 853 854 855 856 857 858 859 860 861 862 863 864 865 866 867 868 869 870 871 872 873 874 875 876 877 878 879 880 881 882 883 884 885 886 887 888 889 890 891 892 893 894 895 896 897 898 899 900 901 902 903 904 905 906 907 908 909 910 911 912 913 914 915 916 917 918 919 920 921 922 923 924 925 926 927 928 929 930 931 932 933 934 935 936 937 938 939 940 941 942 943 944 945 946 947 948 949 950 951 952 953 954 955 956 957 958 959 960 961 962 963 964 965 966 967 968 969 970 971 972 973 974 975 976 977 978 979 980 981 982 983 984 985 986 987 988 989 990 991 992 993 994 995 996 997 998 999 1000 1001 1002 1003 1004 1005 1006 1007 1008 1009 1010 1011 1012 1013 1014 1015 1016 1017 1018 1019 1020 1021 1022 1023 1024 1025 1026 1027 1028 1029 1030 1031 1032 1033 1034 1035 1036 1037 1038 1039 1040 1041 1042 1043 10

Figure 1

## 1598 04

1507  
1508

Year	1990	1995	2000	2005
...	...	...	...	...

**A  
MORAL  
EXORCISM  
MEANINGLESS  
OUTSIDE  
A RITUALISTIC  
SENSE OF  
ARTISTIC  
HEROISM**



1. A Moral Exorcism: Neeniglets Outside a Haus der Kunst at Artpark  
Hempfen, 2009, asphalt on canvas, 210 x 87 cm  
2. The Failure to Express is its Expression/The Stream of Object Making  
Precisely Working Towards the Goal, 2000, 5 pens, acrylic on wood

- Jealousy, 2000, 2 hammocks, 2 hubbels, bubbles, paint, aquarium, etc.  
2 x 3 x 7, installed in a room that is not a room but a room for art. May  
2. The World is Full of Objects More or Less Interesting, 1998, collage on canvas, 100 x 100 cm

Ich möchte mit der Arbeit den Betrachter ins Unendliche hinein verschlucken, nicht  
als ob es sich dabei nur um ein Fenster durch das man in einen imaginären  
Raum blickt, sondern eine wirkliche Welt schaffen.

Je cherche à créer une géographie directe à l'égard de la peinture  
pas seulement à se perdre dans un espace imaginaire, mais un  
environnement.

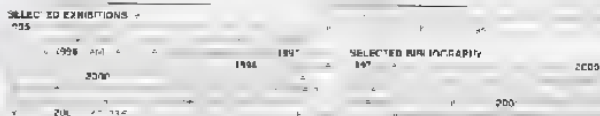
**"I want to create a literal landscape with painting,  
not just a window into an imagined space, but an environment."**

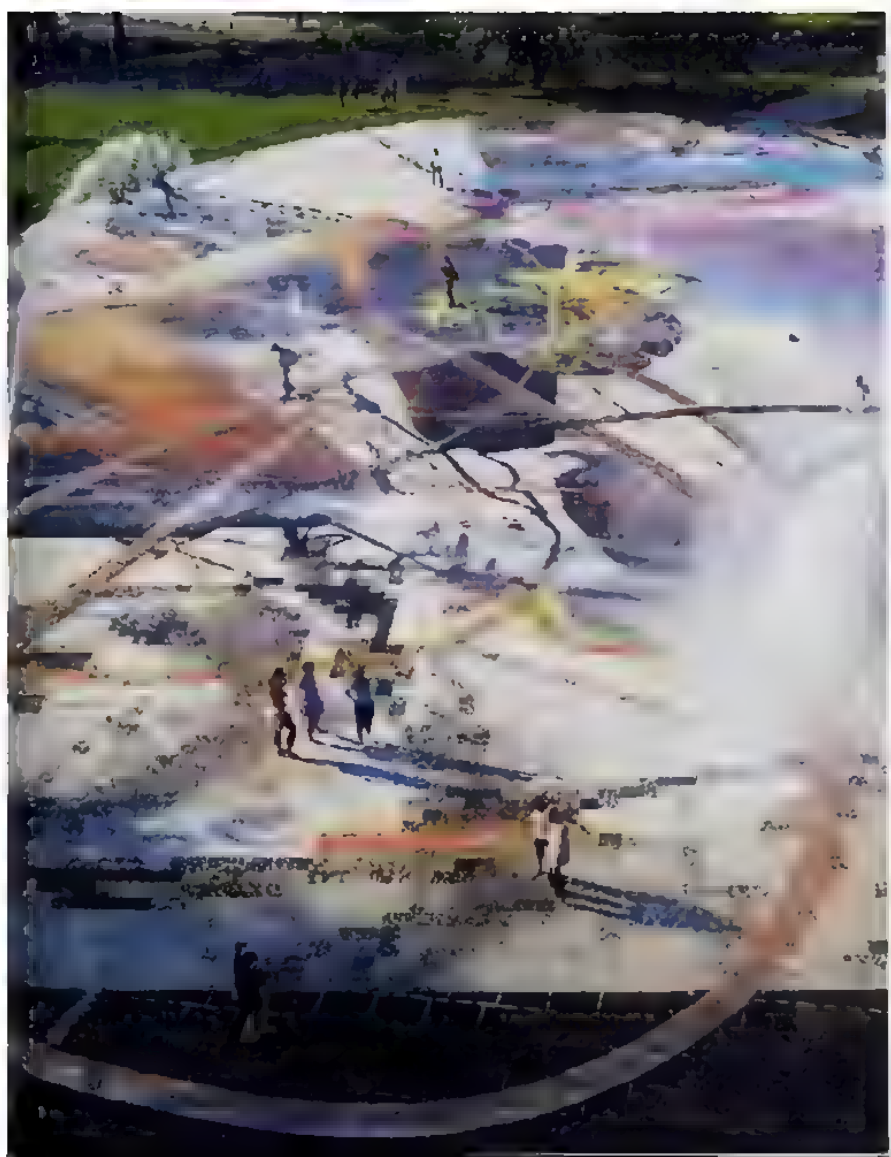


THE WORLD IS FULL OF OBJECTS. MORE OR LESS  
INTERESTING; I DO NOT WISH TO ADD ANY MORE.

JOHANNES

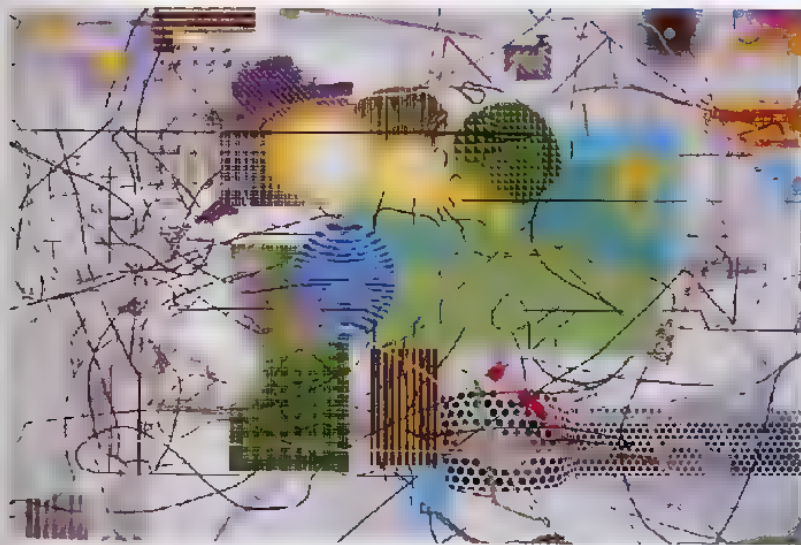
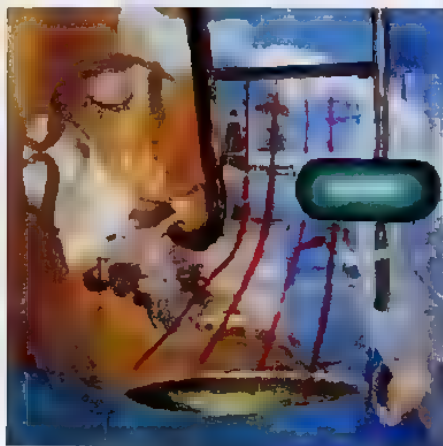


[illegible]











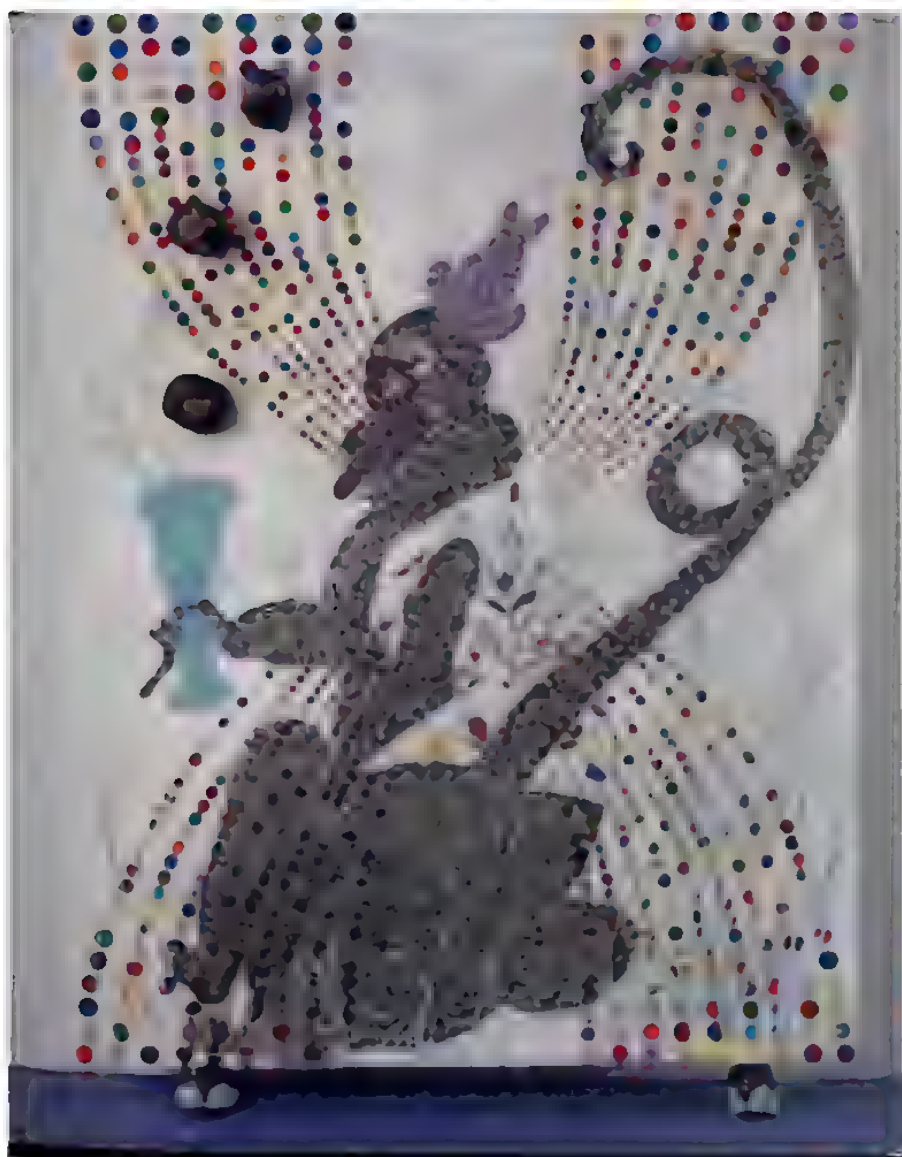
<sup>a</sup>EO born in Manchester, lives and works in London, UK

It is Offit's monumental paintings, as influenced by the pop artists of late 1960s pop culture as he thought it, obsessed of cowboy artists such as Picasso, Pollock and Jackson, in *Allegories*, 1984, a series of Albuquerque wall drawings, the collapsed figures of afro-wearing black men, in a pseudo-urban street art of black social pathology. Portraits such as *Prince Albert Thomas*, 1989, in which he "infuse[s] a character" in a man emerges from a densely patterned background, are as decorative as the all-over floral design of abstract works such as *Through the Grassland*, 1990. The canvas shimmering surfaces result from multiple layers of pigment, acrylic and phosphorescent paint washed and jittered and etched in thick used black oil paint. A thick layer of translucent resin coats the paintings, giving them an ossified depth and, paradoxically, the image as it becomes more impenetrable than the battle of phosphorescent light reflected in the paintings' design. He became so involved in a dystopian, or O.T., and also a sexually alienated, in which he was while offering a range of associations for an optimistic idea about nature to obscenity and defecation. Captain Ship, Offit's self-created black superhero, is the protagonist in a series of allegorical scenes, including the biblical reference of *The Adoration of Captain Ship*, and *The Agony of the Blackboard*, 1998, and an homage to women in *South Coast Ship*, 1999. Offit's androgynous "kiss in the power of colour, decoration and sex" may be "too wide to touch" a way back, as seen in *Midnight Magic*, 2000. *Money and Drugs*, 2000, in which a white monkey sits in a chair on three elements of worldly, a golden coin, money and drugs.

[illegible]

Les toiles monumentales de Chris Ofili sont influencées par les complexes de la culture populaire de la fin des années 80 qui par à l'époque de penser des artistes d'origine guinéenne comme Pissarro, Polke et Basquiat. Dans *Afroudisse* 1990, un diadème d'éléphants fournie autour d'un village de la région de Mékroule dans le nord-est du Sénégal. Les deux figures de l'éléphant sont des personnages d'un conte de la culture populaire de la région. Ses portraits tels que "Prince Amour" (1995, 1996) du pith, qui soulignent tendreux émerge d'un fond d'ensemble simple et modeste, sont aussi décoratifs que ses œuvres abstraites les entièrement couvertes de fleurs, comme "Through the Drapery" 1998. Le surface complexe, la en sa trame est due à de multiples couches de pigments, de collages, de peinture acrylique et d'éléments de verre, de bijoux peints et de fillets multicolores de papier de soie. Une opaque couche de médium, rendue recouvert le tout, donnant ait tableaux, une profondeurs changeants et distinctes "image jusqu'à ce que le spectateur plus s'engage que même. Les bords d'œuvre d'élégant insérées dans le "impaction ont devenue une sorte de signature de l'artiste. Elles jouent un élément acoustique qui agit en fait offrant une gamme d'écarts et ont, allant des "des opuscles ont la nature à des observations et à la débauche - à l'apathie "apathie", superlatif des par Ofili lui-même le d'œuvre de la "œuvre ultime" - plus d'un collages et d'éléments techniques. Les *Adoration of Christ* 1991 est le *Legend of the Blacksmith*, 1996 et un hommage à Merlot, *Double Captain Ship*, 1999. Les peintures d'Ofili expriment la puissance du la couleur de la décoration et de la sexualité, mais elles dépeignent également un humour noir comme dans *Monkey Magic* - Sex, Money and Jesus, 1999, où un singe blanc évolue en la plus éminente de la mystique sur terre, le save, dansant et la frôlant.

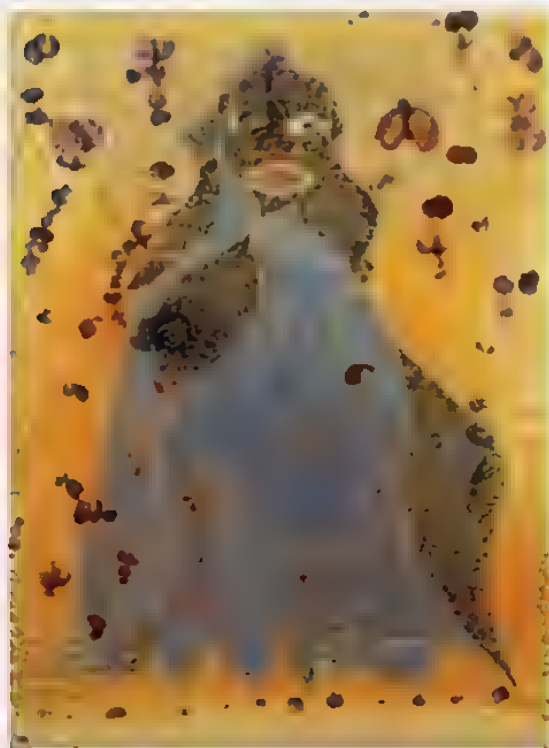
85 FICTED C&C INSTRUCTIONS	RELEATED BIBLIOGRAPHY
1945	1956
1946	1957
1947	1958
1948	1959
1949	1960
1950	1961
1951	1962
1952	1963
1953	1964
1954	1965
1955	1966
1956	1967
1957	1968
1958	1969
1959	1970
1960	1971
1961	1972
1962	1973
1963	1974
1964	1975
1965	1976
1966	1977
1967	1978
1968	1979
1969	1980
1970	1981
1971	1982
1972	1983
1973	1984
1974	1985
1975	1986
1976	1987
1977	1988
1978	1989
1979	1990
1980	1991
1981	1992
1982	1993
1983	1994
1984	1995
1985	1996
1986	1997
1987	1998
1988	1999
1989	2000
1990	2001
1991	2002
1992	2003
1993	2004
1994	2005
1995	2006
1996	2007
1997	2008
1998	2009
1999	2010
2000	2011
2001	2012
2002	2013
2003	2014
2004	2015
2005	2016
2006	2017
2007	2018
2008	2019
2009	2020
2010	2021
2011	2022
2012	2023
2013	2024
2014	2025
2015	2026
2016	2027
2017	2028
2018	2029
2019	2030
2020	2031
2021	2032
2022	2033
2023	2034
2024	2035
2025	2036
2026	2037
2027	2038
2028	2039
2029	2040
2030	2041
2031	2042
2032	2043
2033	2044
2034	2045
2035	2046
2036	2047
2037	2048
2038	2049
2039	2050
2040	2051
2041	2052
2042	2053
2043	2054
2044	2055
2045	2056
2046	2057
2047	2058
2048	2059
2049	2060
2050	2061
2051	2062
2052	2063
2053	2064
2054	2065
2055	2066
2056	2067
2057	2068
2058	2069
2059	2070
2060	2071
2061	2072
2062	2073
2063	2074
2064	2075
2065	2076
2066	2077
2067	2078
2068	2079
2069	2080
2070	2081
2071	2082
2072	2083
2073	2084
2074	2085
2075	2086
2076	2087
2077	2088
2078	2089
2079	2090
2080	2091
2081	2092
2082	2093
2083	2094
2084	2095
2085	2096
2086	2097
2087	2098
2088	2099
2089	2100
2090	2101
2091	2102
2092	2103
2093	2104
2094	2105



Ich glaube: Kreativität ist mit Improvisation zu tun –  
in der Malerei ist das nicht so, vor allem nicht.

Je pense que la créativité est liée à l'improvisation,  
à ce qui se passe à l'instant même.

**"I think creativity's to do with improvisation –  
what's happening around you."**









Nixtotes 2 Lactus leaves 7 x 4 cm, 200 g paper, burnt, installation view  
 2 Hoja Suspendida 200 g paper, 200 g paper, 1 x 1 cm

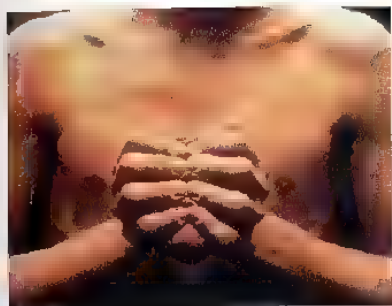
My Hands Are My I am v0 Cibachrome 2 parts, eau 1 x 16 cm  
 1 Clipped Paper 200 g paper, 1 x 16 cm

Mein Hand ist, das, gemacht aus, gegeben, oder, als, Produkt, oder,  
 über, die, das, spezifische, Situation, her."

me, les, pa, la, que, me, en, de, son, soit, en, un, produit,  
 ou, en, un, produit, de, situations, spécifiques."

**"I like to see my work as the result  
 or a by-product or a leftover of specific situations."**





3



4



[illegible][illegible]

---

1998

95

1999



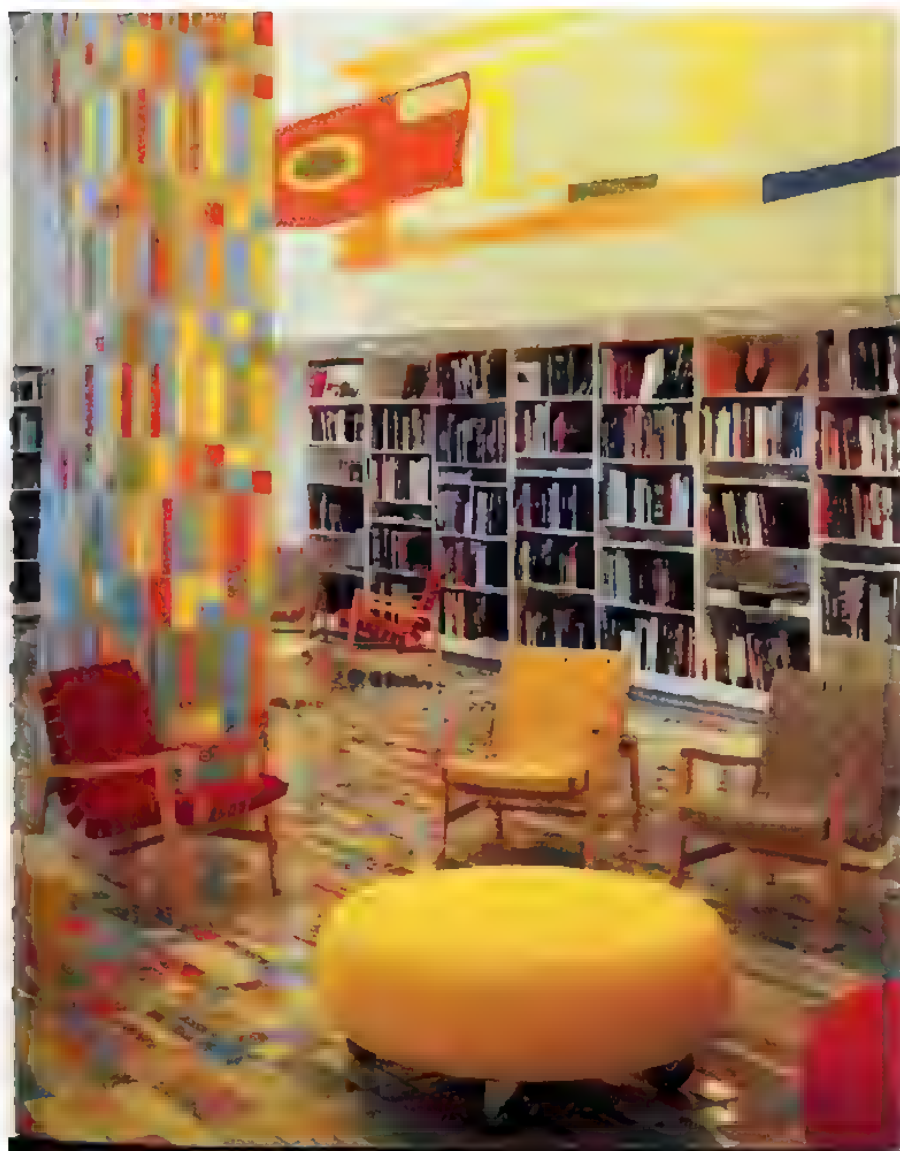
Unbound 1000 sheets of paper as 32 x 7 1/2  
 Unbound 1000 sheets of paper as 32 x 7 1/2

Unbound 1000 sheets of paper as 32 x 7 1/2  
 Unbound 1000 sheets of paper as 32 x 7 1/2









Project, 2000, long-term installation at Dia Center for the Arts, New York, NY  
 Installation view, Kolumba, Bonn, Germany, 2003

„Meinungsart ist auch die in der Kunst. Die Kunst ist ein Prozess, bei dem die Zusammenhänge in der Welt sichtbar gemacht werden. Die Kunst ist ein Prozess, bei dem die Zusammenhänge in der Welt sichtbar gemacht werden. Die Kunst ist ein Prozess, bei dem die Zusammenhänge in der Welt sichtbar gemacht werden.“

4165 Sea view, 1996, neon and ink on paper, acquired by Dia Center for the Arts, New York, NY  
 Installation view, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, CA, 1998

„Die Kunst ist ein Prozess, bei dem die Zusammenhänge in der Welt sichtbar gemacht werden. Die Kunst ist ein Prozess, bei dem die Zusammenhänge in der Welt sichtbar gemacht werden. Die Kunst ist ein Prozess, bei dem die Zusammenhänge in der Welt sichtbar gemacht werden.“

“Mind you, the manual activity of painting has never interested me; it has always been the connections or correlations within which a picture can be created. I don't think about the actual painting side of things. I'm more likely to integrate the day-to-day, real life into art. My pictures are created at a great distance from the actual painting aspect itself, and so they are very cool, not in the least emotional.”











Hauptkassette, 1998-2000, mixed media, 3 x 2 m, installation view  
Kunsthaus Zürich, CH  
Flatt, detail, 2000, mixed media, installation view, Kunsthalle Zürich,  
CH

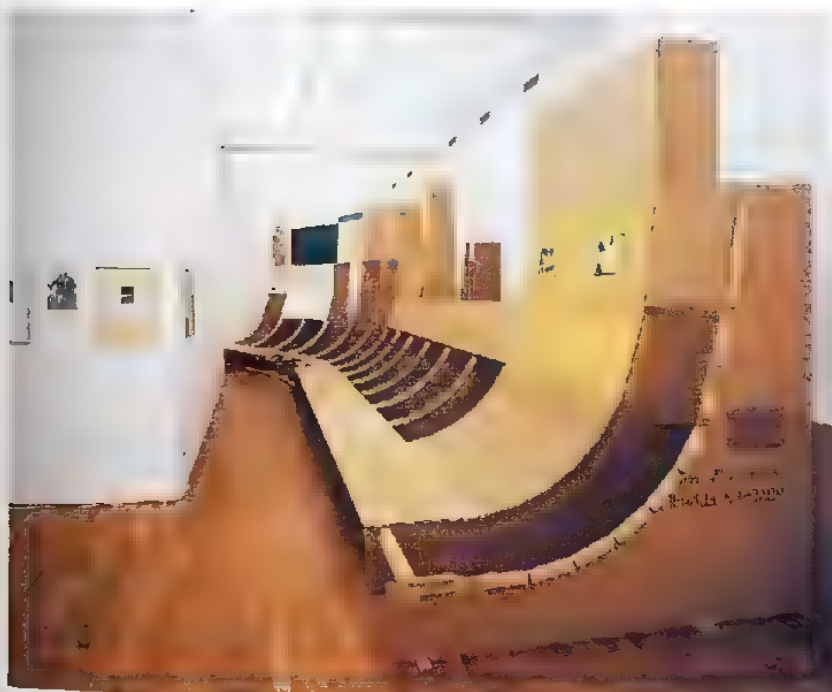
Jim Widereges: das untragbar, nach dem Möglichen  
auszuholen ist, seinen Möglichkeiten. Ingeborg Bachmann.

Deserted, 2000, mixed media, 100 x 100 x 100 cm  
Kunsthaus Zürich, CH  
Kunsthaus Zürich, 2000, mixed media, 100 x 100 x 100 cm  
Kunsthaus Zürich, 2000, mixed media, 100 x 100 x 100 cm

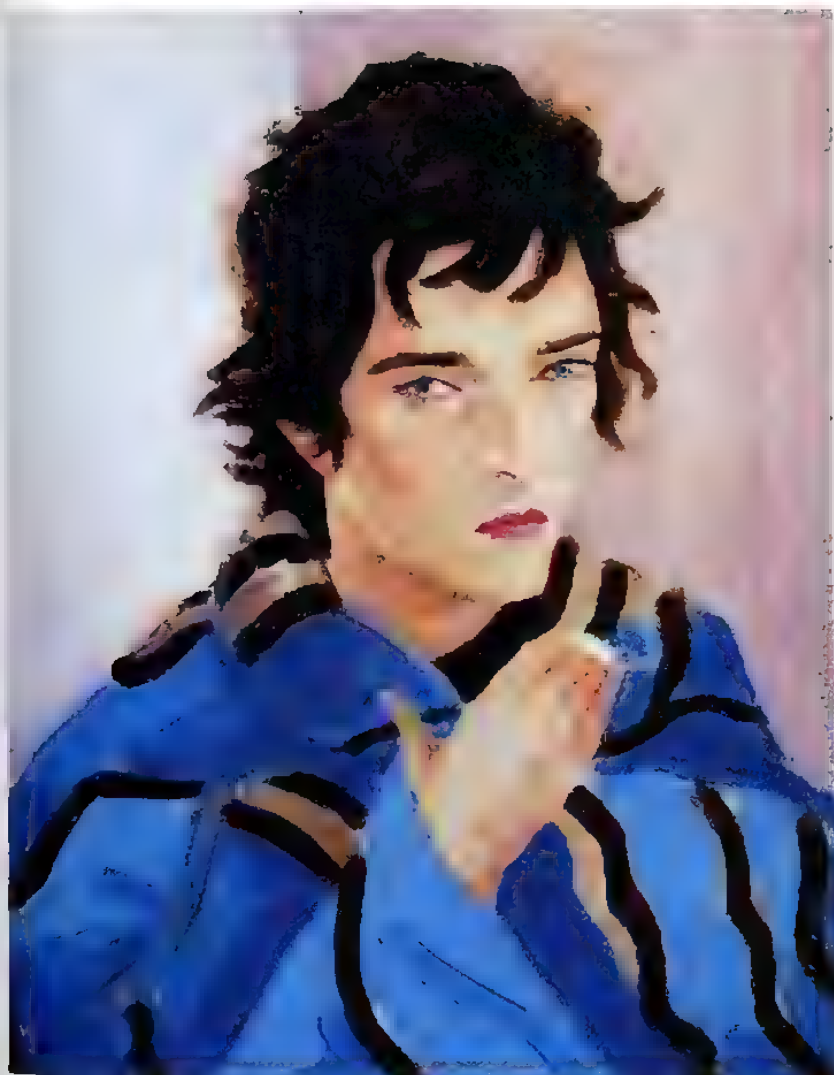
Desert, 2000, mixed media, 100 x 100 x 100 cm  
Kunsthaus Zürich, 2000, mixed media, 100 x 100 x 100 cm

**"In the interplay of the impossible and the possible,  
we extend the range of our possibilities."  
(Ingeborg Bachmann)**









Am 1. März 1950 wurde die erste Sitzung des Rates der Stadt Berlin abgehalten. Der Rat hat die Aufgabe, die Verwaltung der Stadt zu leiten und die Ausführung der Beschlüsse des Abgeordnetenhauses zu überwachen. Der Rat besteht aus 12 Mitgliedern, die von der Bevölkerung gewählt werden. Der Rat hat die Befugnis, die Verwaltung der Stadt zu organisieren und zu leiten. Der Rat hat die Aufgabe, die Verwaltung der Stadt zu leiten und die Ausführung der Beschlüsse des Abgeordnetenhauses zu überwachen. Der Rat besteht aus 12 Mitgliedern, die von der Bevölkerung gewählt werden. Der Rat hat die Befugnis, die Verwaltung der Stadt zu organisieren und zu leiten.

姓名: 王 强 性别: 男 年龄: 25 籍贯: 山东省济南市 身份证号: 370102199805151234 联系电话: 13812345678  
 电子邮箱: wangqiang123@163.com 学历: 本科 专业: 计算机科学与技术 毕业院校: 山东大学  
 求职意向: 软件开发 期望薪资: 面议 到岗时间: 随时

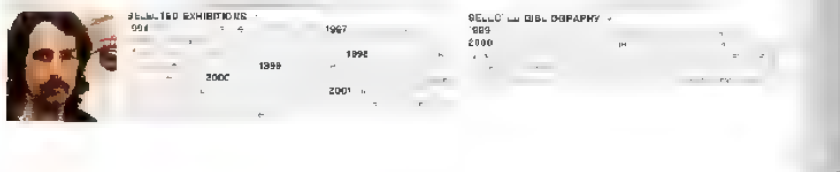
A painting of a woman with dark hair, wearing a pink dress, looking down at a vase filled with many colorful pencils. The style is expressive and somewhat abstract, with visible brushstrokes and a soft, painterly quality. The background is light and airy, with some darker, more defined shapes on the left and right sides. The overall mood is contemplative and artistic.





# Richard Phillips

1962 born in Kharbinhead (MA). Lives and works in New York (NY), USA.

[illegible][illegible][illegible]



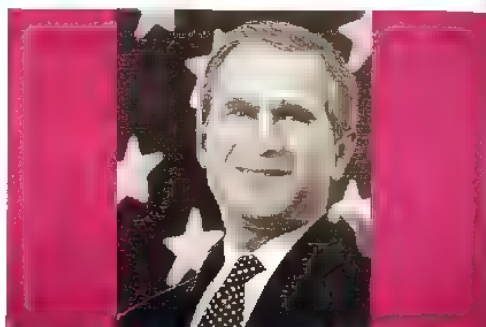
30000 200 180000 200 170 100  
 The President of the United States of America, 2000, oil on  
 200 x 200 cm

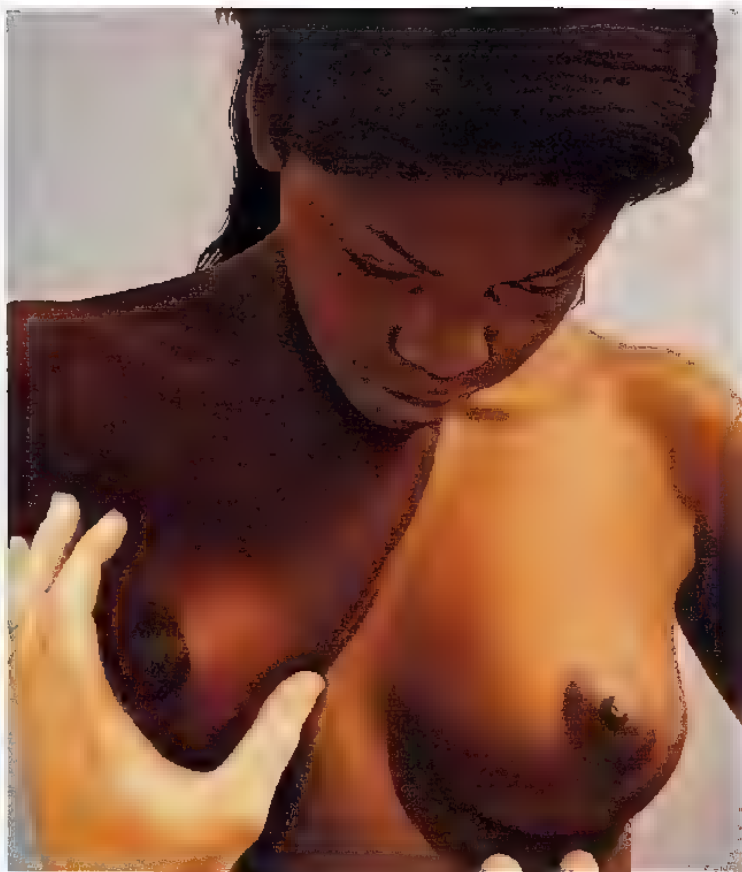
30000 200 180000 200 170 100  
 The President of the United States of America, 2000, oil on  
 200 x 200 cm

30000 200 180000 200 170 100  
 The President of the United States of America, 2000, oil on  
 200 x 200 cm

30000 200 180000 200 170 100  
 The President of the United States of America, 2000, oil on  
 200 x 200 cm

"My pictures involve a kind of wasted beauty –  
 that's always been a thread in my work."





[illegible][illegible][illegible][illegible]



Tabu, 1911, oil on canvas, 100 x 100 cm  
 Gustav Klimt, Vienna, 1911

Die Alpen, 1911, oil on canvas, 100 x 100 cm  
 Gustav Klimt, Vienna, 1911

Die Alpen, 1911, oil on canvas, 100 x 100 cm  
 Gustav Klimt, Vienna, 1911

Die Alpen, 1911, oil on canvas, 100 x 100 cm  
 Gustav Klimt, Vienna, 1911

"I try to keep things under control  
 and to stage aspects of the subconscious in a very conscious way."







[illegible][illegible]

## SELECTED EXHIBITIONS • 1996

1937  
1938  
1998  
2000

#### SELECTED BIBLIOGRAPHY

2001 1999



1. Kousha... don't have a garden...  
 2. Jan Nam Egon...  
 3. Kato Nan...

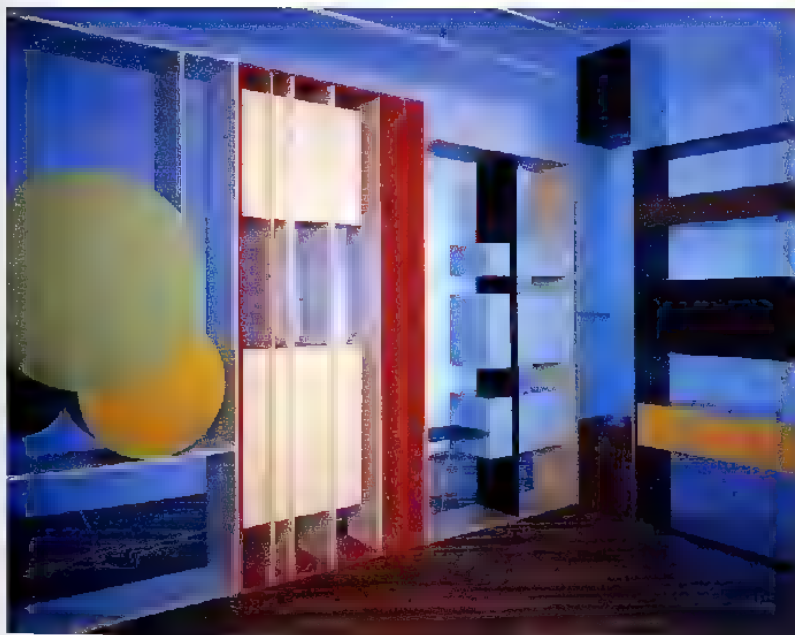
4. Tashima...  
 5. De...  
 6. ...

7. ...  
 8. ...  
 9. ...

10. ...  
 11. ...  
 12. ...

"I enjoy the aspect of 'losing control'.  
 I'm interested in the difference between my intention  
 and what someone else has done with it."











1. 2010年12月31日，甲公司“应付账款”科目贷方余额为100万元，其中明细科目贷方余额为120万元，借方余额为20万元。2011年1月1日，甲公司“应付账款”科目贷方余额为150万元，其中明细科目贷方余额为180万元，借方余额为30万元。2011年12月31日，甲公司“应付账款”科目贷方余额为200万元，其中明细科目贷方余额为250万元，借方余额为50万元。2012年1月1日，甲公司“应付账款”科目贷方余额为250万元，其中明细科目贷方余额为300万元，借方余额为50万元。2012年12月31日，甲公司“应付账款”科目贷方余额为300万元，其中明细科目贷方余额为350万元，借方余额为50万元。

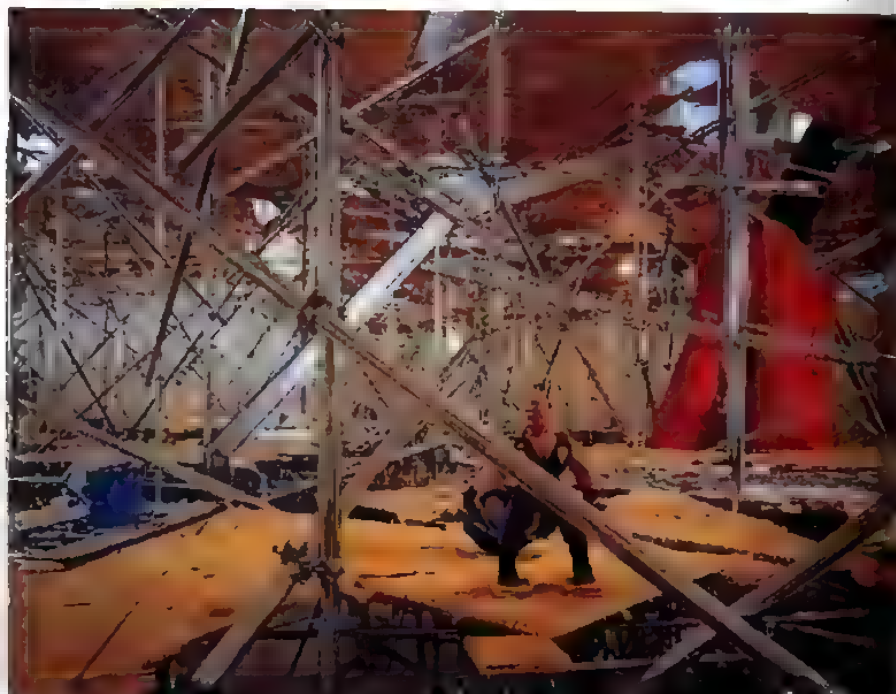
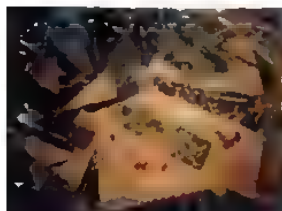
\* A Few Free Years, 926 16 January 1961, p. 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 531, 532, 533, 534, 535, 536, 537, 538, 539, 540, 541, 542, 543, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 550, 551, 552, 553, 554, 555, 556, 557, 558, 559, 560, 561, 562, 563, 564, 565, 566, 567, 568, 569, 570, 571, 572, 573, 574, 575, 576, 577, 578, 579, 580, 581, 582, 583, 584, 585, 586, 587, 588, 589, 590, 591, 592, 593, 594, 595, 596, 597, 598, 599, 600, 601, 602, 603, 604, 605, 606, 607, 608, 609, 610, 611, 612, 613, 614, 615, 616, 617, 618, 619, 620, 621, 622, 623, 624, 625, 626, 627, 628, 629, 630, 631, 632, 633, 634, 635, 636, 637, 638, 639, 640, 641, 642, 643, 644, 645, 646, 647, 648, 649, 650, 651, 652, 653, 654, 655, 656, 657, 658, 659, 660, 661, 662, 663, 664, 665, 666, 667, 668, 669, 670, 671, 672, 673, 674, 675, 676, 677, 678, 679, 680, 681, 682, 683, 684, 685, 686, 687, 688, 689, 690, 691, 692, 693, 694, 695, 696, 697, 698, 699, 700, 701, 702, 703, 704, 705, 706, 707, 708, 709, 710, 711, 712, 713, 714, 715, 716, 717, 718, 719, 720, 721, 722, 723, 724, 725, 726, 727, 728, 729, 730, 731, 732, 733, 734, 735, 736, 737, 738, 739, 740, 741, 742, 743, 744, 745, 746, 747, 748, 749, 750, 751, 752, 753, 754, 755, 756, 757, 758, 759, 760, 761, 762, 763, 764, 765, 766, 767, 768, 769, 770, 771, 772, 773, 774, 775, 776, 777, 778, 779, 780, 781, 782, 783, 784, 785, 786, 787, 788, 789, 790, 791, 792, 793, 794, 795, 796, 797, 798, 799, 800, 801, 802, 803, 804, 805, 806, 807, 808, 809, 810, 811, 812, 813, 814, 815, 816, 817, 818, 819, 820, 821, 822, 823, 824, 825, 826, 827, 828, 829, 830, 831, 832, 833, 834, 835, 836, 837, 838, 839, 840, 841, 842, 843,

1. The first part of the document is a header section containing the following information:
 

- 1. The first part of the document is a header section containing the following information:
- 1. The first part of the document is a header section containing the following information:

[illegible]

"There's nothing arbitrary about anything in my work because there's always a reaction to the arbitrariness which make it precise."











1. Titled, 200. Oil on canvas, 350 x 280 cm

2. Titled, 1985. Oil on canvas, 255 x 210 cm

3. King Kong, 1970. Oil on glass, 100 x 100 cm

„Unter all den mächtigen, langsamen und traditionellen westlichen Medien, das am schnellsten zu verlernen ist.“

„La peinture est le médium le plus lent à apprendre et le plus facile à oublier.“

**“Painting is the most sluggish,  
unhurried and tradition-conscious medium,  
and the most difficult to broaden.”**





# Pipilotti Rist

1965 born in Rheinfelden, lives and works in Zürich, Switzerland

Pipilotti Rist is best known for her double video projection *Ever Is Over All* 1997 which is set to mesmerizing music composed by Anders Baggeberg. One image features a young woman wearing a light blue dress and red shoes, she carries a flower called a red-footed booby that has been cut in half and uses it to sit at the windows of cars parked along her path. That image is a swirling abstract of a young woman in a red dress, a swirling abstraction of an eroded stela and colorful blossoms. Rist's combinations of strong soundtracks and vibrant moving images has led to her work being compared with music videos. Many of her video pieces, including *Up My Ocean* 1995, *Im Not the Girl Who Misses Much* 1996, makes direct reference to popular music and the genre of music videos, recasting songs by Prince and John Lennon respectively. In addition to making videos, Rist constructs spaces in which to show them. *Das Zimmer* 1994 features an oversized bed, a mirror and a television featuring a selection of her videos. A large-scale room is created, entitled "Pipi TV" shows viewers to choose the videos they watch. *Himalaya Goddesses Staub* 1994 is a room that surrounds the playful ambience of a young woman's apartment. Monitors and projectors are used to make walls and furniture so that moving images appear on the sofa, chairs, lampshades and tables. Like the pervasive tune in *Ever Is Over All*, the pieces haunting melody adds to the overall atmosphere and encourages viewers to sit still, to watch. Viewers are invited to make themselves at home, sit on the furniture, wander around the room and watch her videos.

Am hundertsten ist Pipilotti Rist 1965 ihre doppelte Video-Projektion *Ever Is Over All* 1997, die von Anders Baggebergs faszinierender Musik unterlegt wird. Auf einer der Bild-Ebenen ist eine junge Frau in einem hellblauen Kleid und mit roten Schuhen zu sehen. Sie hält eine in der Mitte durchgeschnittene Fackelle in der Hand und zentriert damit die Scheiben der Autos am Straßenrand. Parallel dazu läuft ein Video, das eine junge Frau mit Fackelle in der Hand zeigt, die wie eine erodierende Skulptur aus vorgeschrittenen Blüten und farbenprächtigen Blüten erscheint. Wegen der Kombination eindrucksvoller Video- und Musikstücke werden Rists Arbeiten immer wieder mit Musikvideos verglichen. Wie hier, vorerst, bei etwa *Up My Ocean* 1995 und *Im Not the Girl Who Misses Much* 1996, entfalten direkte Verweise auf die Popmusik sowie das Genre des Musikvideos und präsentieren Lieder von Prince und John Lennon in ganz neuen Kontexten. Rist produziert nicht nur Videos, sondern erwirkt auch die Räume, in denen sie gezeigt werden. In der Installation *Das Zimmer* 1994 hat sie ein überdimensioniertes Sofa und einen Fernseher aufgestellt, auf dem eine Auswahl ihrer Videos gezeigt wird. Eine großformatige Fernbedienung mit der Aufschrift "Pipi TV" befindet sich in der Hand einer selbst zu erscheinenden, welches Video der Betrachter wählen möchte. *Himalaya Goddesses Staub* 1997 ist ein Raum, in dem verschiedene Monitore und Projektoren eingebaut sind, so dass in den Oberflächen der Sofas, Stühle, Lampenschirme und Tische bewegte Bilder erscheinen, genau wie in *Ever Is Over All* verstärkt auch hier die unheimlich eindringliche musikalische "Unterlage" die Atmosphäre der Gesamtwirkung der Installation. Die Besucher sind eingeladen, sich bequem zu machen, die Möbel zu benutzen, durch die Räume zu wandern und sich Rists Video anzuschauen.

Pipilotti Rist est surtout connue pour sa double projection vidéo *Ever Is Over All* 1997 qui s'accompagne d'une musique envoi-ante composée par Anders Baggeberg. Sur l'une des images, on voit une jeune femme en robe bleue et de souliers rouges, porte une fleur en métal appelée un « foot rouge » à travers laquelle elle regarde les vitres des voitures garées le long de son chemin. Cette image est juxtaposée à une seconde projection présentant un jardin de « fleurs rouges ». Une abstraction érodée de stèles et de fleurs colorées. Les associations de bandes son marquantes et d'images vibrantes ont souvent fait comparer ses vidéos à des clips vidéos. De fait, un grand nombre de ses œuvres vidéo, dont *Up My Ocean* 1995, et *Im Not the Girl Who Misses Much* 1996, font directement référence à la musique populaire et au monde du clip, recourant à des chansons de, respectivement, Prince et John Lennon. Outre ses vidéos, Rist construit aussi des espaces dans lesquels les vidéos sont montrées. Dans *Das Zimmer* (La Chambre), 1994, toute une canopée plane en ciel rouge et un poste de télévision dans lequel passe une sélection de ses vidéos. Une grande commande baptisée « Pipi TV » se met aux commandes de cho- x pour permettre Himalaya Goddesses Staub (1997) crée une atmosphère ludique de l'appartement d'une jeune femme. Des moniteurs et des projecteurs sont installés dans les murs et les meubles de sorte que des images animées apparaissent sur les canapés, les fauteuils, les tables et les lampes. Comme fait entendre *Ever Is Over All*, une mélodie envoi-ante se fait entendre en fond sonore ajoutée à l'atmosphère d'ensemble et à l'expérience conviviale de l'installation. Les spectateurs sont invités à prendre leurs aises, à s'asseoir sur les meubles, à se promener dans les pièces et à regarder ses vidéos.

Fig. 3



SELECTED EXHIBITIONS +	
1995	Art Museum of Contemporary Art, Chicago
1996	Art Museum of Contemporary Art, Chicago
1998	Art Museum of Contemporary Art, Chicago
2000	Art Museum of Contemporary Art, Chicago
2001	Art Museum of Contemporary Art, Chicago
2002	Art Museum of Contemporary Art, Chicago
2003	Art Museum of Contemporary Art, Chicago
2004	Art Museum of Contemporary Art, Chicago
2005	Art Museum of Contemporary Art, Chicago
2006	Art Museum of Contemporary Art, Chicago
2007	Art Museum of Contemporary Art, Chicago
2008	Art Museum of Contemporary Art, Chicago
2009	Art Museum of Contemporary Art, Chicago
2010	Art Museum of Contemporary Art, Chicago
2011	Art Museum of Contemporary Art, Chicago
2012	Art Museum of Contemporary Art, Chicago
2013	Art Museum of Contemporary Art, Chicago
2014	Art Museum of Contemporary Art, Chicago
2015	Art Museum of Contemporary Art, Chicago
2016	Art Museum of Contemporary Art, Chicago
2017	Art Museum of Contemporary Art, Chicago
2018	Art Museum of Contemporary Art, Chicago
2019	Art Museum of Contemporary Art, Chicago
2020	Art Museum of Contemporary Art, Chicago
2021	Art Museum of Contemporary Art, Chicago
2022	Art Museum of Contemporary Art, Chicago
2023	Art Museum of Contemporary Art, Chicago
2024	Art Museum of Contemporary Art, Chicago
2025	Art Museum of Contemporary Art, Chicago
2026	Art Museum of Contemporary Art, Chicago
2027	Art Museum of Contemporary Art, Chicago
2028	Art Museum of Contemporary Art, Chicago
2029	Art Museum of Contemporary Art, Chicago
2030	Art Museum of Contemporary Art, Chicago

SELECTED BIBLIOGRAPHY +	
1995	Art Museum of Contemporary Art, Chicago
1996	Art Museum of Contemporary Art, Chicago
1998	Art Museum of Contemporary Art, Chicago
2000	Art Museum of Contemporary Art, Chicago
2001	Art Museum of Contemporary Art, Chicago
2002	Art Museum of Contemporary Art, Chicago
2003	Art Museum of Contemporary Art, Chicago
2004	Art Museum of Contemporary Art, Chicago
2005	Art Museum of Contemporary Art, Chicago
2006	Art Museum of Contemporary Art, Chicago
2007	Art Museum of Contemporary Art, Chicago
2008	Art Museum of Contemporary Art, Chicago
2009	Art Museum of Contemporary Art, Chicago
2010	Art Museum of Contemporary Art, Chicago
2011	Art Museum of Contemporary Art, Chicago
2012	Art Museum of Contemporary Art, Chicago
2013	Art Museum of Contemporary Art, Chicago
2014	Art Museum of Contemporary Art, Chicago
2015	Art Museum of Contemporary Art, Chicago
2016	Art Museum of Contemporary Art, Chicago
2017	Art Museum of Contemporary Art, Chicago
2018	Art Museum of Contemporary Art, Chicago
2019	Art Museum of Contemporary Art, Chicago
2020	Art Museum of Contemporary Art, Chicago
2021	Art Museum of Contemporary Art, Chicago
2022	Art Museum of Contemporary Art, Chicago
2023	Art Museum of Contemporary Art, Chicago
2024	Art Museum of Contemporary Art, Chicago
2025	Art Museum of Contemporary Art, Chicago
2026	Art Museum of Contemporary Art, Chicago
2027	Art Museum of Contemporary Art, Chicago
2028	Art Museum of Contemporary Art, Chicago
2029	Art Museum of Contemporary Art, Chicago
2030	Art Museum of Contemporary Art, Chicago

**Budweiser**

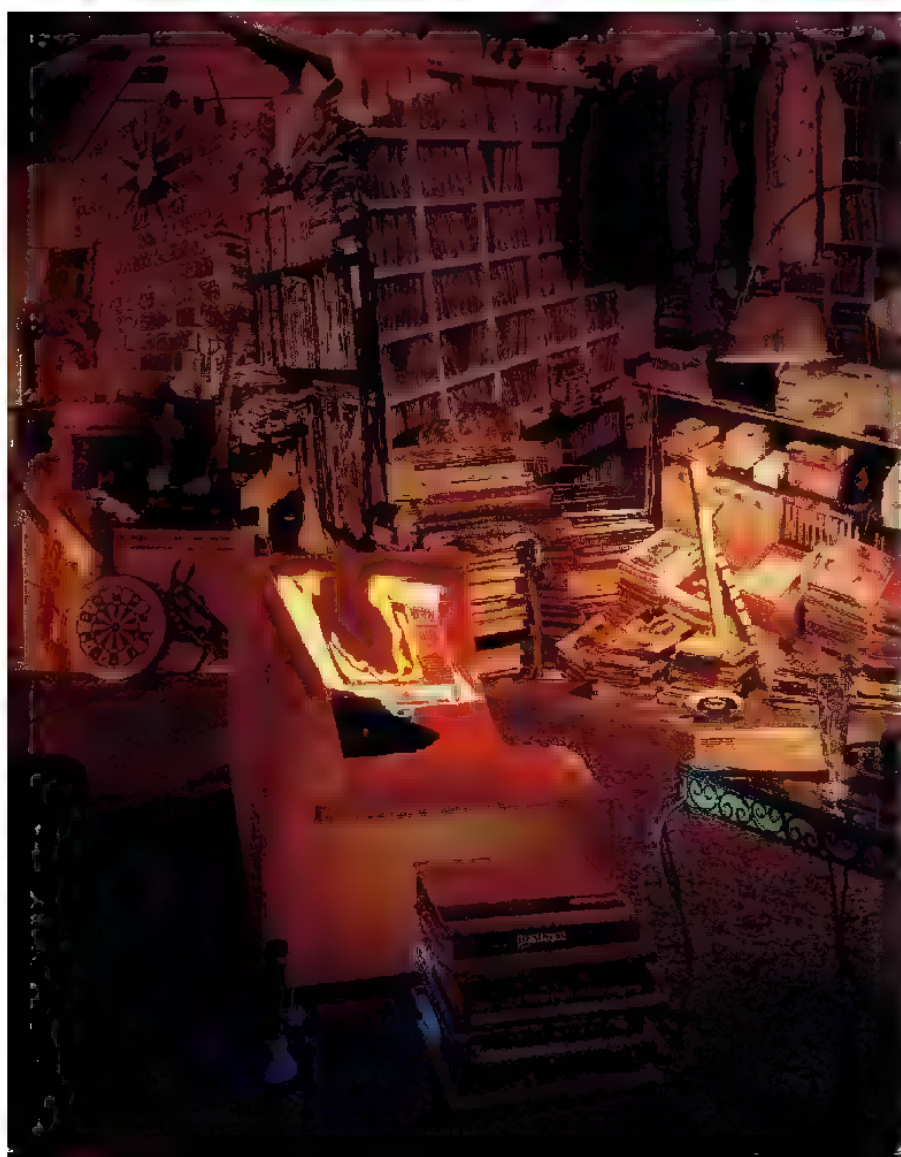


**Panasonic**















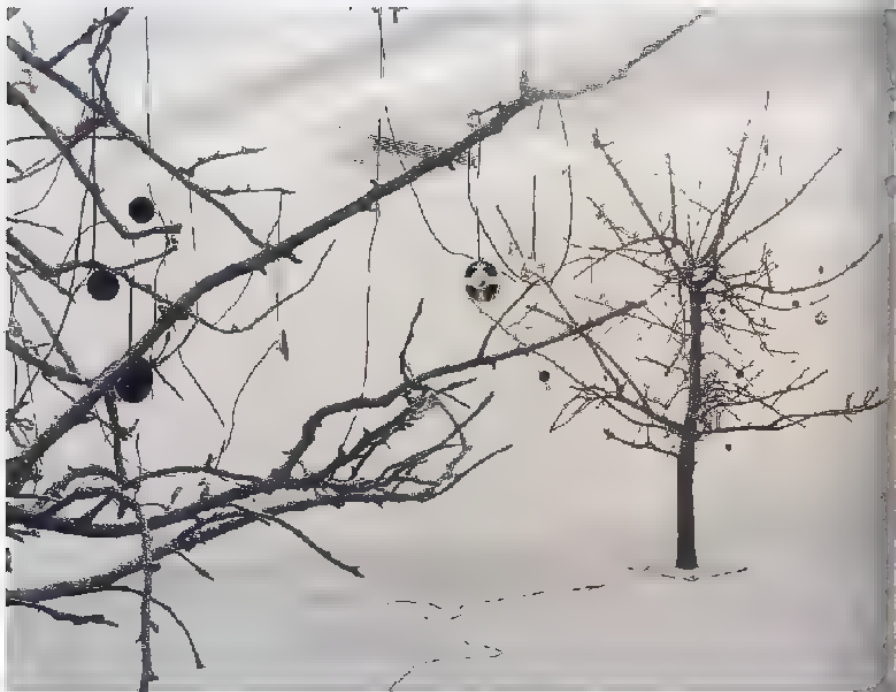
- 1 **If There Were Anywho's But Desert II**, 2000. Crown, cotton, polyester, glitter, oil, wire and fibreglass. Installation and video at Kunsthalle, Paris 2000.
- 2 **Love Invention** by, 1996, acrylic glass, neon. 310 x 150 cm. Installation view, Monninghof Galerie, Hainke & Wirth & Photographier, Zurich.

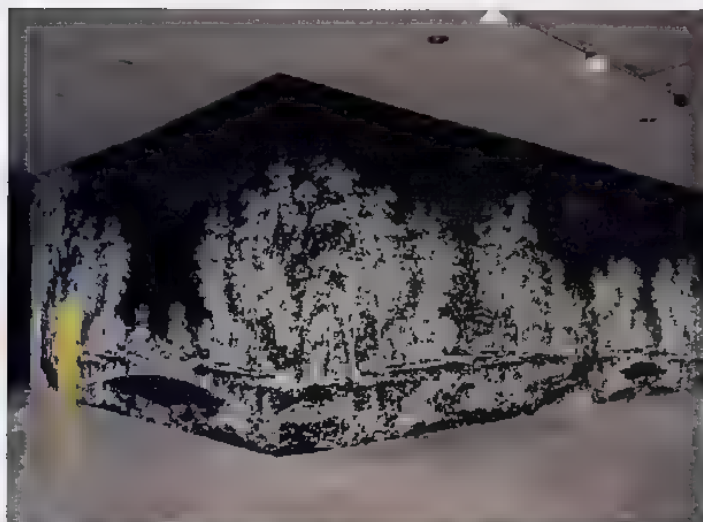
Je ne dors jamais, je n'ai jamais dormi, je n'ai jamais rêvé, j'ai peut-être rêvé.

**"I never sleep. I've never slept at all.  
I've never had a dream.  
All of that could be true."**

- 3 **Grand Central Station**, 1999, wood, oak, 2 brass 12x20 loudspeakers, CD player and film camera installed in view. *Macquhart Gallery, London & Wirth & Photographier, Zurich.*
- 4 **Where We Go From Here**, 1990, wall painting. Indian ink, wood, oil, neon light. Video projection, sound installation and film projection view at Kunstforum, Centre d'Art Contemporain, Dijon.

Je ne dors jamais, je n'ai jamais dormi, je n'ai jamais rêvé, j'ai peut-être rêvé.





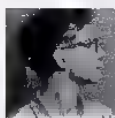
# Thomas Ruff

1961 born in 24 am Hammerbach, lives and works in Düsseldorf, Germany

Thomas Ruff's approach to the production of images can be described as a sceptical examination of the conventions of various genres such as portraiture, political posters and the photography of architecture. Although Ruff is grouped with Düsseldorf's 'Becher School' and his output therefore associated with the medium of photography, his work reaches beyond the boundaries of conventional photography. Ruff commonly refers to 'ready-made visual material' and makes use of the computer's ability to manipulate images. For his earlier series *Disgust* (1999), he downloaded pornographic images from the Internet and then modified them by blurring colours, blurring the pictures and adding a 'pointedly' focus by softening the focus. The visible structures or pixels on the hugely enlarged nudes guide the viewer to the 'primed' surfaces; they remove the pornographic gaze from the depicted reality and offer themselves up for perception in a more aesthetically form. Hence photograph considerations with regard to reproduction, mass reception and related reality are developed further using visual techniques. Ruff uses all of his extensive series to test the resistance and 'saturation' capacity of contemporary (digital) images. The points of reference for his *Carte d'identité* (1999-2000) are images taken by the architect Ludwig Mies van der Rohe, icons of modernism whose perception has to a high degree been shaped by photography. Again Ruff asks whether it is possible to remove or add a dimension to material: his 'saturation' is felt through the spatial effects of stereo photography or by virtually 'reconstructing' the viewer's gaze with horizontally blurred images.

Die Herangehensweise von Thomas Ruff an die Produktion von Bildern lässt sich beschreiben als skeptische Beschäftigung mit den Konventionen verschiedener Genres wie etwa Porträt, politisches Plakat oder Architekturphotografie. Auch wenn man Ruff die Düsseldorfer 'Becher-Schule' zuordnet und sein Werk daher mit dem Medium Fotografie assoziiert, geht seine Arbeit über das konventionelle Fotografieren hinaus. Ruff bezieht sich auf vorhandenes visuelles Material zurück und bedient sich der Möglichkeiten der Bildbearbeitung und -bearbeitung am Computer. Für die Serie der *Nudes* 1999 begonnen, verwendete er pornografische Gesenken aus dem Internet, die er durch Farbveränderungen, Blauveränderungen, Blauveränderungen und manuelle Wechselrichter modifizierte. Die erkennbaren Pixelstrukturen auf den vergrößerten Bildern lenken die Blick auf die primierten Oberflächen und entfernen den pornografischen Blick und bieten sich für eine andere, ästhetische Wahrnehmung an. So werden fotografische Überlegungen zu Reproduzierbarkeit, massenhafter Rezeption und zum Wirklichkeitsbezug mittels neuer Techniken der Visualisierung weitergeführt. In umfangreichen Serien testet Ruff allgegenwärtige, Überstellungsweisen auf ihre Resistenz oder Identifizierbarkeit. Bezugsbilder seiner Serie *Carte d'identité* (1999-2000) sind berühmte Werke des Architekten Ludwig Mies van der Rohe, können die Moderne in der Architektur. Auch hier geht Ruff der Frage nach, ob es möglich ist, einem zu bekannten Erscheinenden Ausgangsmaterial, eine Dimension zu nehmen oder hinzu zufügen – sei es durch Äußerlich wirkende Stereoeffekte oder eine virtuelle 'Rekonstruktion' des Betrachters durch horizontal verblende Bilder.

La manière dont Thomas Ruff aborde la production d'images peut se décrire comme un travail sceptique et une interrogation des genres comme le portrait, l'affiche politique ou la photographie d'architecture. Même s'il peut être rattaché à l'école de Düsseldorf et que son œuvre est souvent associée au médium photographique, le travail de Ruff va au-delà de la photographie conventionnelle. Ruff fait appel à du matériel visuel préexistant et se sert du outil de recherche et de traitement informatiques de l'image. Pour sa série *Nudes* commencée en 1999, artiste s'est servi de représentations pornographiques tirées de l'internet, modifiées par altération des couleurs, par des flous dynamiques et par utilisation de l'outil artistique. La structure pixelisée des images primées guide ainsi le spectateur à la surface des images qui déboulent la reproduction au regard pornographique et proposent une perception plus fermement esthétique. Ainsi, en employant les nouvelles techniques visuelles permet de développer la réflexion photographique sur la reproductibilité, la réception massive et la relation au réel. Dans ses vastes séries, Ruff teste les images (numériques) imprimées quant à leur résistance ou à leur aptitude potentielle. Les points de référence pour sa série *Carte d'identité* (1999-2000) sont des images célèbres de l'architecte Ludwig Mies van der Rohe, icônes de la modernité dont la perception a été largement marquée par la photographie. Ici aussi, Ruff se penche sur la question de savoir s'il est possible d'ajouter ou de retirer une dimension à un matériau initial, à première vue inaltérable, que ce soit par des effets tridimensionnels de stéréographie ou par une « reconstruction » virtuelle du regard produisant des images horizontales appliquées sur un motif. B. 1



SELECTED EXHIBITIONS  
2000  
2001  
2002  
2003  
2004  
2005  
2006  
2007  
2008  
2009  
2010  
2011  
2012  
2013  
2014  
2015  
2016  
2017  
2018  
2019  
2020  
2021  
2022  
2023  
2024  
2025  
2026  
2027  
2028  
2029  
2030  
2031  
2032  
2033  
2034  
2035  
2036  
2037  
2038  
2039  
2040  
2041  
2042  
2043  
2044  
2045  
2046  
2047  
2048  
2049  
2050  
2051  
2052  
2053  
2054  
2055  
2056  
2057  
2058  
2059  
2060  
2061  
2062  
2063  
2064  
2065  
2066  
2067  
2068  
2069  
2070  
2071  
2072  
2073  
2074  
2075  
2076  
2077  
2078  
2079  
2080  
2081  
2082  
2083  
2084  
2085  
2086  
2087  
2088  
2089  
2090  
2091  
2092  
2093  
2094  
2095  
2096  
2097  
2098  
2099  
2100

2001

SELECTED BIBLIOGRAPHY  
1997  
1998  
1999  
2000  
2001  
2002  
2003  
2004  
2005  
2006  
2007  
2008  
2009  
2010  
2011  
2012  
2013  
2014  
2015  
2016  
2017  
2018  
2019  
2020  
2021  
2022  
2023  
2024  
2025  
2026  
2027  
2028  
2029  
2030  
2031  
2032  
2033  
2034  
2035  
2036  
2037  
2038  
2039  
2040  
2041  
2042  
2043  
2044  
2045  
2046  
2047  
2048  
2049  
2050  
2051  
2052  
2053  
2054  
2055  
2056  
2057  
2058  
2059  
2060  
2061  
2062  
2063  
2064  
2065  
2066  
2067  
2068  
2069  
2070  
2071  
2072  
2073  
2074  
2075  
2076  
2077  
2078  
2079  
2080  
2081  
2082  
2083  
2084  
2085  
2086  
2087  
2088  
2089  
2090  
2091  
2092  
2093  
2094  
2095  
2096  
2097  
2098  
2099  
2100



nude media 200 p. gmt 180 x 260 cm  
 d. p. b. 02, 1990 o-p. n. 105 x 285 cm

3. h. l. 01, 2000, c. n. n. 69 x 200 cm  
 4. h. l. 02, 2000, c. n. n. 125 x 270 cm

« Les photos de nus doivent être belles »

« Les photos de nus doivent être belles »





3



4



# Gregor Schneider

1966 born in Rheyd, lives and works in Rheyd, Germany

At times obsessively around the home wishing either to flee or to return. In times of homelessness when the familiar suddenly seems alien and the dream and strain make up for the lack of privacy, Gregor Schneider chooses to stay at home. His house in Rheyd has become the scene of some of the most radical projects at the turn of the century. While the unassuming bourgeois facade would seem to indicate stability, the House at 15a the artist calls "O" is being continually remodelled. In most of the rooms Schneider has erected architectural walls, installed extra windows and soundproof panels and enveloped living spaces within a cocoon of lead. He builds towers, closing off his rooms not for good but the phantasm of perfect isolation, a voluntary of his work. A web of conjecture hangs around the house. Schneider makes no concessions to the inquisitive merely pinning his having "treasures in the cellar" and provides proof of his fascination with the dark, the hidden and the perverse. Having worked inside the house since the late 1980s, he has faced the issue of letting his work be seen, using the house as a stage for the performance of his work. He has made of his work a series of white rooms and the mysterious stains on the carpet. Rooms disappear from the house as Schneider puts them on display. After the exhibition the rooms fall back into place. The House at 15a absorbs them like a mother in reverse.

Die Kunst, völlig wie besessen um das eigene Haus, möchte entweder davor fliehen oder darin zurückkehren. In Zeiten der Heimatlosigkeit, da das vertraute plötzlich fremd und einsam und das Ferne und Fremde den Verlust an Geborgenheit kompensieren soll, entscheidet sich Gregor Schneider für das Haus zu 15a in Rheyd. Der Ort ist in der rheinischen Provinz Rheyd ist zum Scheitern der radikalsten Projekte der Kunstwelt geworden. Mag auch die unheimliche Fassade des Hauses in Rheyd die Kollaboration des Heimatsinhabers mit der Kunstwelt zu sein, so ist es doch ein Blick zurück in die Vergangenheit. Schneider hat in den meisten Räumen zusätzliche Wände gesetzt, Latexfenster und schalldichte Platten eingebaut, um den Wohnraum mit einer Beschönigung umgeben. Der Umbau schreitet immer weiter nach innen fort, einige Räume sind versiegelt, das Phantasie der perfekten Isolation ist ein fiktionaler Raum. Aber Schneider ist in der ganzen Arbeit von Mutterküssen angehängt. Doch Schneider quittiert die Nahe der Stille und erwähnt lediglich, dass er "Kunst im Keller" hat. Dies alles zeigt die Faszination, die das Haus der Verbindung und der Versuche auf ihn ausüben. Bereits Ende der achtziger Jahre hat der Künstler mit der Umgestaltung seines Hauses begonnen und stand schließlich vor dem Projekt, sein Werk zu zeigen. Unter Verwendung von Materialien aus Haus und anderen, werden ansonsten unschuldig weiße Nachbauten der betriebsfertigen Zimmer im Saal des Systems den Flecken auf dem Teppichboden, die verschwinden nach und nach ganze Räume aus seinem Haus, die Schneider anderswo wieder aufbaut. Nach dem Ende der Ausstellung fällt Schneider die betriebsfertigen Räume an ihren Ursprung zurück. Das Haus umschließt die wie eine Mutter wieder in den Arm.

Laat gravité de l'habitat obsessionnelle autour du foyer qu'il tente de le fuir ou d'y pénétrer. En ces temps d'errance, alors qu'il se sent étranger et que le distant se présente comme l'absence d'intimité, Gregor Schneider se résout à rester chez lui. Sa maison à Rheyd est devenue la scène de l'un des projets les plus radicaux du tournant de siècle. En dépit de sa façade bourgeoise, cette maison qui semble suggérer une certaine stabilité, le Haus in Rheyd est devenu l'endroit où Schneider a érigé des murs supplémentaires, tapissé les fenêtres et des panneaux insonorisants, avant d'envelopper l'espace habitable d'un cocon en plomb. Il construit une tour, ferme les pièces non pas pour le bien mais pour le fantasme d'une parfaite isolation, un volontarisme de son œuvre. Un web de conjectures s'entrelace autour de la maison. Schneider ne fait aucune concession à la curiosité des autres, mentionnant vaguement qu'il a des "œuvres dans le caveau". En outre, il apporte des preuves de sa fascination pour l'obscurité, la caché et le pervers. Ayant travaillé dans sa maison depuis la fin des années 80, l'artiste a été confronté à la question de laisser voir son travail. Il utilise les mêmes matériaux que dans sa maison. Il recrée des espaces blancs immaculés et les taches mystérieuses sur le tapis. Les pièces disparaissent de la maison à mesure que Schneider se expose. Après l'exposition, les pièces retournent leur place. Le Haus in Rheyd absorbe comme une mère à l'envers.

A 3



## SELECTED EXHIBITIONS

1995 Kunststiftung Bonn, Bonn, Germany

1996 Kunststiftung Bonn, Bonn, Germany

1997 Kunststiftung Bonn, Bonn, Germany

1998 Kunststiftung Bonn, Bonn, Germany

1999 Kunststiftung Bonn, Bonn, Germany

2000 Kunststiftung Bonn, Bonn, Germany

2001 Kunststiftung Bonn, Bonn, Germany

## SELECTED BIBLIOGRAPHY

1995 Kunststiftung Bonn, Bonn, Germany

1996 Kunststiftung Bonn, Bonn, Germany

1997 Kunststiftung Bonn, Bonn, Germany

1998 Kunststiftung Bonn, Bonn, Germany

1999 Kunststiftung Bonn, Bonn, Germany

2000 Kunststiftung Bonn, Bonn, Germany

2001 Kunststiftung Bonn, Bonn, Germany



Installation view of Schmidt Kahan: It Is An Uelle Kunst, Bremerhaven, 2000

Wanneer een kunstwerk wordt vertoond, verliest het zijn scherpte

**"When a work is exhibited  
it loses its edge."**

2. Installation view, Kunststroom Be van Ake Heuschiamppe, Galerie Pulera, Maastricht, 1999

Installation view, Uelle Mathieu-Hu, Kunstfeld, 2000

Quand une œuvre est exposée, elle perd de son arête





# Cindy Sherman

USA born in Glen Ridge (NJ). Lives and works in New York (NY) USA

In 1978, at the age of 34, Cindy Sherman began her landmark photographic series *Untitled Film Stills*. In each small-format black-and-white image, Sherman plays a different role – from office worker suburban housewife to notorious femme fatale. In a minutely staged, symbolically rich scene. Although she is the only character in each film, her transformations in each image is so complete that her person's identity disappears and instead of a series of self-portraits, we have a comprehensive repertoire of 20th-century female stereotypes. For most of the 1980s, Sherman continued to use her body as her on-the-job prop, working with colour photography to explore aspects of horror, violence and the grotesque. The *Fairy Tales* (1984-86), *Disasters* (1987-90), and *Sex Pictures* (1992) employ a dark array of prosthetic teeth, snouts and breasts, mysterious liquid pouring food and anatomically rearranged mannequin limbs to portray nightmarish visions of deformity and scenes of sexual violence, half veiled, half imagined. A palpable tension exists between the pictures' seductive, visually coloured surfaces and their disgusting, anxiety-inducing subject matter. This series category is a prominent throughout Sherman's work. Her most recent series *Untitled* features twelve new, fictional characters – all over painted, over dressed, heavily made-up women 'for a certain sign'. Occupying the narrow terrain between pathos and parody, these large-format colour portraits examine women's attributes – a self-deny or at least slow down old age, while suggesting the small disappointments and minor tragedies embedded in each character's personal history.

Im Alter von 28 Jahren hat Cindy Sherman 1970 ihre bahnbrechende Porträtserie *Untitled Film Stills* begonnen. Auf jedem der kleinformatigen Schwarzweißbilder spielt Sherman eine andere Rolle – pederlistische Büroangestellte, Vorstadt-Hausfrau, glanzvolle Schöne – in einer detailreichen inszenierten Drama von hoher Intensität. Obwohl Sherman selbst abgebildet ist, erreicht ihre Verwandlung von Bild zu Bild so komplett, dass ihre Identität dahinter verschwindet. Statt einer Serie von Selbstporträts, sehen wir ein umfassendes Repertoire weiblicher Stereotype des 20. Jahrhunderts. In den nächsten Jahren hat Sherman ihren Körper weiterhin als Requisit eingesetzt, als sie in Parfümwerbungen, verschiedenen Aspekten des Horrors und des Grotesken, arrangierte. Eine Reihe *Fairy Tales* (1984-86), *Disasters* (1987-88) und *Sex Pictures* (1992) greift sie auf ein Arsenal von Kollagen, Schnitzfiguren und Brüsten zurück, auf mysteriösen Flüssigkeiten, verrotteten Lebensmittel und anatomisch neu arrangierten Gliedern von Schaufensterpuppen, um abstrakten Visionen der Destruktion und der sexuellen Gewalt zu intervenieren, die nur langsam zu erkennen sind und in der Fantasie des Betrachters ergänzt werden. Zwischen der vorliegenden Qualität ist eine Mischung aus Fiktion und Fiktion, die den Angst und den abstoßenden Angst erregenden Motiven besteht ein spürbares Spannungsfeld. Die Serie *Untitled* (1992) zeigt sie auf ein Arsenal von Kollagen, Schnitzfiguren und Brüsten zurück, auf mysteriösen Flüssigkeiten, verrotteten Lebensmittel und anatomisch neu arrangierten Gliedern von Schaufensterpuppen, um abstrakten Visionen der Destruktion und der sexuellen Gewalt zu intervenieren, die nur langsam zu erkennen sind und in der Fantasie des Betrachters ergänzt werden. Zwischen der vorliegenden Qualität ist eine Mischung aus Fiktion und Fiktion, die den Angst und den abstoßenden Angst erregenden Motiven besteht ein spürbares Spannungsfeld. Die Serie *Untitled* (1992) zeigt sie auf ein Arsenal von Kollagen, Schnitzfiguren und Brüsten zurück, auf mysteriösen Flüssigkeiten, verrotteten Lebensmittel und anatomisch neu arrangierten Gliedern von Schaufensterpuppen, um abstrakten Visionen der Destruktion und der sexuellen Gewalt zu intervenieren, die nur langsam zu erkennen sind und in der Fantasie des Betrachters ergänzt werden. Zwischen der vorliegenden Qualität ist eine Mischung aus Fiktion und Fiktion, die den Angst und den abstoßenden Angst erregenden Motiven besteht ein spürbares Spannungsfeld.

Cindy Sherman a commencé sa célèbre série photographique *Untitled Film Stills* en 1978, à l'âge de 23 ans. Sur chacune de ses images peut former un rôle et elle joue un nouveau rôle – employée de bureau, ménagère, femme fatale glorieuse – dans une mise en scène minutieuse et psychologiquement intense. Bien qu'elle soit la seule personnage dans le plan, sa transformation de l'image à l'image est si complète que sa propre personnalité s'efface. Au lieu d'une série de photographies, nous avons un répertoire complet des stéréotypes féminins du 20<sup>ème</sup> siècle. Pendant presque toutes les années 80, Sherman a continué à utiliser son corps comme accessoire principal. Dans ses séries *Fairy Tales* (1984-86), *Disasters* (1987-88) et *Sex Pictures* (1992), elle recourt à tout un assortiment de prothèses dentelles, de seins en plastique, de liquides mystérieux, d'aliments pourris et de membres de mannequins anatomiquement modifiés pour évoquer des visions de déformité et des scènes de violence sexuelle, mi-montrées, mi-suggérées. Il existe une tension palpable entre ses visages radicalement transformés et leur sujet répugnant et inquiétant. Cette série est une catégorie prédominante dans l'œuvre de Sherman. Sa toute dernière série *Untitled* présente de nouveaux personnages de fiction – des femmes d'un certain âge, souvent intégrées, trop habillées, exagérément maquillées. Elles se situent dans l'espace étroit entre le pathos et la parodie, les traits en couleurs grises, format examinant les tentatives des femmes pour dénier leur âge, tout en suggérant les petites déceptions et les tragédies mineures encastrées dans l'histoire personnelle de chaque modèle.

K.B.



SELECTED EXHIBITION

1980

1981

1982

1983

1984

1985

1986

1987

1988

1989

1990

1991

1992

1993

1994

1995

1996

1997

1998

1999

2000

2001

2002

2003

2004

2005

2006

2007

2008

2009

2010

2011

2012

2013

2014

2015

2016

2017

2018

2019

2020

SELECTED BIBLIOGRAPHY

1995

1996

1997

1998

1999

2000

2001

2002

2003

2004

2005

2006

2007

2008

2009

2010

2011

2012

2013

2014

2015

2016

2017

2018

2019

2020

2021

2022

2023

2024

2025

2026

2027

2028

2029

2030

2031

2032

2033

2034

2035



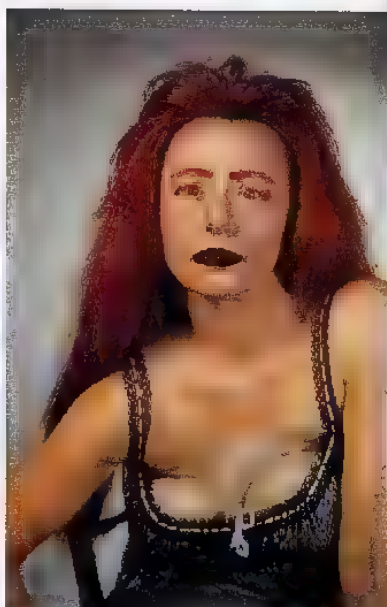
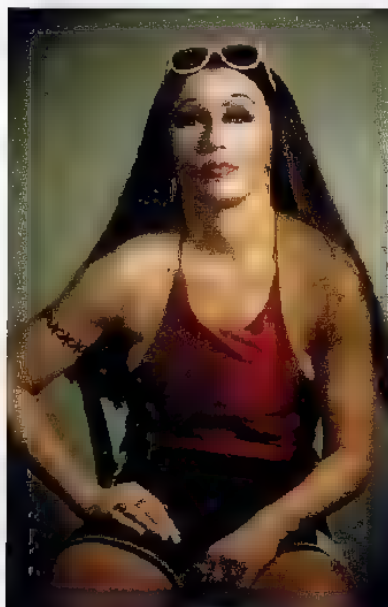
- untitled, 1988, black and white photograph, 10 x 8 1/2 in.  
 2 Untitled, 1977, chromogenic print, 11 x 6 1/2 in.  
 3 Untitled, 2000, chromogenic print, 15 x 11 in.  
 Untitled, 1976/2000, chromogenic print, 10 x 13 in.

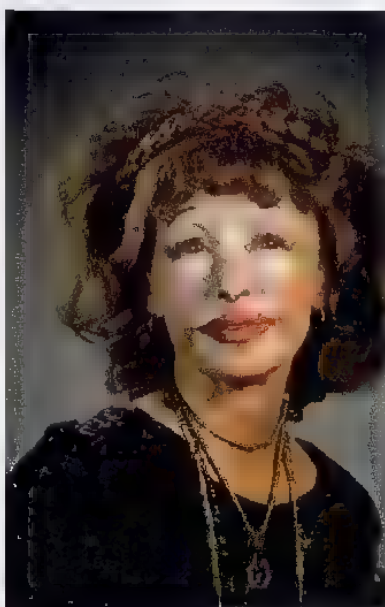
Es geht unter anderem darum, das Publikum ein wenig zu bringen, dass es dir Dinge, wenn vorprezentieren Meinungen über Frauen, Sex und so die Sachen zu hinterfragen.

- 4 Untitled (The Press), 1976/2000, black and white photograph, 10 x 8 1/2 in.  
 5 Untitled, 2000, chromogenic print, 11 x 6 1/2 in.  
 7 Untitled, 2000, chromogenic print, 10 x 13 in.

L'objectif est de faire en sorte que le public remettre en question ses idées, lorsqu'on lui dit des choses, de faire au moins des choses.

**"Part of the idea is to get the audience to question their preconceived ideas about women, sex – things like that."**











Gerät zum Trocknen von Anleibern, 2001, mixed media, 65 x 51 cm

photo: d. s. s. s.

"Where are the skiers?"

Die Hose des Einbeinigen trocknen (Drying the trousers of the one-legged man), 2000, Kunstweg, Städtisches Apler & Nordhorn

photo: d. s. s. s.





# Simon Starling

1967 born in Epsom, 1996 and works in Glasgow, UK

[illegible][illegible][illegible]

541 E. 12th St., Suite 200, Minneapolis, MN 55414

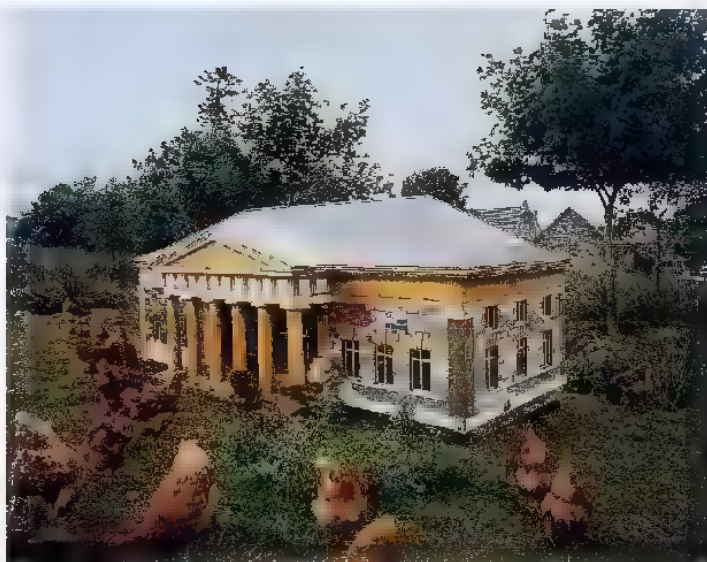
1998  
997

SELECTED BIBLIOGRAPHY

1996 4 2 9 7 7 900 3 1 4 933  
(1997 1 2001 0

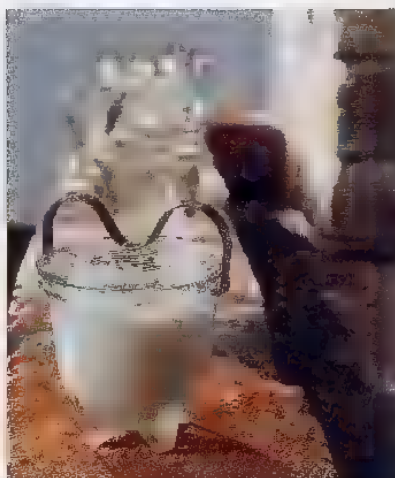


**'Forcing things to relate  
that would probably otherwise be unrelated.'**





5



6





# Thomas Struth

1954 born in Gelsenkirchen and works in Düsseldorf, Germany

Paradise, the dream of a place from which our desire for knowledge made us exiles, has been a source of fascination since the very first days of human history. Man has travelled to supposedly "promised lands" in search of that elusive bliss, in the hope of representing this hope in the most lasting and the most enduring. Thomas Struth has made use of this desire, yearning for his latest photographs several series of landscape images depicting the great forests of the world and the western deserts of the USA. Whereas his earlier works dealt principally with buildings, museums and interiors, the photographs taken since 1999 and entitled *Paradise* provide us with observations of unspoiled nature. As he opposes the differentiated urban space the shapes our perception has created, he also creates a new space and, in this respect, as both intellectual and physical, his interest in anthropology always comes through in his precise portraits of conditions. Struth's astonishing ability to find his personae is clearly his most subtle and his magnificent, with which their ambivalent affect is so effectively contrasted. In his *Paradise* (unconscious places) he characterised his early photographs, there is now a metaphorical emotional aspect which brings a mirror to our perception of "remarkable places". Experiences are organised, although he has refused for the American sequence provide many clues, their de-a-facto flicker between sensitive observation and fleeting moment. Romanticism and subjective memories bestow the placed position of the camera with a "sight-blindness" in which the landscape, the utopian vision of a dialectic relationship between loss and gain, nature and culture. Ultimately, photographs are always reminders of actions left undone.

Das Paradies ist Menschengedanken fasziniert die Vorstellung einer glücklichen Welt, die wir zu vermissen scheinen, werden weil wir Erkenntnis suchen. Oft schon zogen Menschen in eine vermeintlich glückliche Land auf der verheißungsvollen Suche nach einem Paradies. Hierbei scheint die eigene Vorstellung die einflussigste nachfolgende. Mit dieser Sehnsucht arbeiten auch die neuen Fotografien von Thomas Struth. Landschaftsbilder aus den großen Wäldern der Welt und den Wüsten Westamerikas. Waren es vorrangig Gebäude, Museen, Innen- und Außenräume der Architektur, die Struth bestimmet und es seit 1999 die *Paradiese*. Paradiese, zeitlichen Fotografien, in denen die Natur die Kultur überlagert. Natur, Wildnis als Gegenüber zum differenzierten Stadtraum, die die Wahrnehmung prägend bestimmt, ist immer als Distanz und Insoweit mental wie physisch erfahrbar. Struths anthropologisches Interesse an Kulturen ist immer präsent, er zeigt präzise, in der Bedeutung "Struth" tatsächlich ist bei der Betrachtung der Bilder, wie ästhetisch erhaben wie grandios ihre ambivalente Wirkung erzeugt wird. Im Gegensatz zu den anderen *Unbewussten Orten* das Diktum seiner fotografischen Tätigkeit kommt in der *Paradiese* eine neue Ebene hinzu, die als bemerkenswerte Orte identifiziert werden konnte. Erfahrungen werden, sondern, obwohl die *Paradiese* oder die amerikanischen Fotografien Anhaltspunkte bieten, die Atmosphäre verändern zwischen sensiblen, Komplexität und flüchtigen Moment und es sind Bewusstseinsprozesse, denen die ambivalente Stellung der Aufnahme eine ihre Welt nicht verliert, fließt gibt eine Beobachtung. Folgt aus der dialektischen Vermittlung von Verlust und Gewinn von Natur und Kultur auf. Eine Fotografie ist nicht, sondern, immer noch an unvollständiger Toleranz.

La paradise, le tout temps, l'homme a été assailli par l'idée d'un lieu heureux dont il lui a été chassé pour avoir cherché la connaissance. Soient des terres sans limites pour une terre promise dans l'espoir d'y trouver un paradis. Dans ce domaine, il est le premier à le dire, il a toujours été le plus malheureux et le plus durable. Les nouvelles photographies de Thomas Struth, séries de paysages du monde, des forêts de la planète et des déserts de l'Ouest américain, travaillent aujourd'hui. Les séries de Struth et de Struth ont été dominées jusqu'à présent par des images d'architecture, des intérieurs, des musées et des portraits. Depuis 1999, son *Paradise*, sur lequel il travaille depuis 1999, présente une série de paysages naturels et de déserts. Nature, Wildnis als Gegenüber zum differenzierten Stadtraum, die die Wahrnehmung prägend bestimmt, ist immer als Distanz und Insoweit mental wie physisch erfahrbar. Struths anthropologisches Interesse an Kulturen ist immer präsent, er zeigt präzise, in der Bedeutung "Struth" tatsächlich ist bei der Betrachtung der Bilder, wie ästhetisch erhaben wie grandios ihre ambivalente Wirkung erzeugt wird. Im Gegensatz zu den anderen *Unbewussten Orten* das Diktum seiner fotografischen Tätigkeit kommt in der *Paradiese* eine neue Ebene hinzu, die als bemerkenswerte Orte identifiziert werden konnte. Erfahrungen werden, sondern, obwohl die *Paradiese* oder die amerikanischen Fotografien Anhaltspunkte bieten, die Atmosphäre verändern zwischen sensiblen, Komplexität und flüchtigen Moment und es sind Bewusstseinsprozesse, denen die ambivalente Stellung der Aufnahme eine ihre Welt nicht verliert, fließt gibt eine Beobachtung. Folgt aus der dialektischen Vermittlung von Verlust und Gewinn von Natur und Kultur auf. Eine Fotografie ist nicht, sondern, immer noch an unvollständiger Toleranz.



## SELECTED EXHIBITIONS

1999

2000

1999, 2000, 2001, 2002, 2003, 2004, 2005, 2006, 2007, 2008, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015, 2016, 2017, 2018, 2019, 2020, 2021, 2022, 2023, 2024, 2025, 2026, 2027, 2028, 2029, 2030, 2031, 2032, 2033, 2034, 2035, 2036, 2037, 2038, 2039, 2040, 2041, 2042, 2043, 2044, 2045, 2046, 2047, 2048, 2049, 2050, 2051, 2052, 2053, 2054, 2055, 2056, 2057, 2058, 2059, 2060, 2061, 2062, 2063, 2064, 2065, 2066, 2067, 2068, 2069, 2070, 2071, 2072, 2073, 2074, 2075, 2076, 2077, 2078, 2079, 2080, 2081, 2082, 2083, 2084, 2085, 2086, 2087, 2088, 2089, 2090, 2091, 2092, 2093, 2094, 2095, 2096, 2097, 2098, 2099, 2100, 2101, 2102, 2103, 2104, 2105, 2106, 2107, 2108, 2109, 2110, 2111, 2112, 2113, 2114, 2115, 2116, 2117, 2118, 2119, 2120, 2121, 2122, 2123, 2124, 2125, 2126, 2127, 2128, 2129, 2130, 2131, 2132, 2133, 2134, 2135, 2136, 2137, 2138, 2139, 2140, 2141, 2142, 2143, 2144, 2145, 2146, 2147, 2148, 2149, 2150, 2151, 2152, 2153, 2154, 2155, 2156, 2157, 2158, 2159, 2160, 2161, 2162, 2163, 2164, 2165, 2166, 2167, 2168, 2169, 2170, 2171, 2172, 2173, 2174, 2175, 2176, 2177, 2178, 2179, 2180, 2181, 2182, 2183, 2184, 2185, 2186, 2187, 2188, 2189, 2190, 2191, 2192, 2193, 2194, 2195, 2196, 2197, 2198, 2199, 2200, 2201, 2202, 2203, 2204, 2205, 2206, 2207, 2208, 2209, 2210, 2211, 2212, 2213, 2214, 2215, 2216, 2217, 2218, 2219, 2220, 2221, 2222, 2223, 2224, 2225, 2226, 2227, 2228, 2229, 2230, 2231, 2232, 2233, 2234, 2235, 2236, 2237, 2238, 2239, 2240, 2241, 2242, 2243, 2244, 2245, 2246, 2247, 2248, 2249, 2250, 2251, 2252, 2253, 2254, 2255, 2256, 2257, 2258, 2259, 2260, 2261, 2262, 2263, 2264, 2265, 2266, 2267, 2268, 2269, 2270, 2271, 2272, 2273, 2274, 2275, 2276, 2277, 2278, 2279, 2280, 2281, 2282, 2283, 2284, 2285, 2286, 2287, 2288, 2289, 2290, 2291, 2292, 2293, 2294, 2295, 2296, 2297, 2298, 2299, 2300, 2301, 2302, 2303, 2304, 2305, 2306, 2307, 2308, 2309, 2310, 2311, 2312, 2313, 2314, 2315, 2316, 2317, 2318, 2319, 2320, 2321, 2322, 2323, 2324, 2325, 2326, 2327, 2328, 2329, 2330, 2331, 2332, 2333, 2334, 2335, 2336, 2337, 2338, 2339, 2340, 2341, 2342, 2343, 2344, 2345, 2346, 2347, 2348, 2349, 2350, 2351, 2352, 2353, 2354, 2355, 2356, 2357, 2358, 2359, 2360, 2361, 2362, 2363, 2364, 2365, 2366, 2367, 2368, 2369, 2370, 2371, 2372, 2373, 2374, 2375, 2376, 2377, 2378, 2379, 2380, 2381, 2382, 2383, 2384, 2385, 2386, 2387, 2388, 2389, 2390, 2391, 2392, 2393, 2394, 2395, 2396, 2397, 2398, 2399, 2400, 2401, 2402, 2403, 2404, 2405, 2406, 2407, 2408, 2409, 2410, 2411, 2412, 2413, 2414, 2415, 2416, 2417, 2418, 2419, 2420, 2421, 2422, 2423, 2424, 2425, 2426, 2427, 2428, 2429, 2430, 2431, 2432, 2433, 2434, 2435, 2436, 2437, 2438, 2439, 2440, 2441, 2442, 2443, 2444, 2445, 2446, 2447, 2448, 2449, 2450, 2451, 2452, 2453, 2454, 2455, 2456, 2457, 2458, 2459, 2460, 2461, 2462, 2463, 2464, 2465, 2466, 2467, 2468, 2469, 2470, 2471, 2472, 2473, 2474, 2475, 2476, 2477, 2478, 2479, 2480, 2481, 2482, 2483, 2484, 2485, 2486, 2487, 2488, 2489, 2490, 2491, 2492, 2493, 2494, 2495, 2496, 2497, 2498, 2499, 2500, 2501, 2502, 2503, 2504, 2505, 2506, 2507, 2508, 2509, 2510, 2511, 2512, 2513, 2514, 2515, 2516, 2517, 2518, 2519, 2520, 2521, 2522, 2523, 2524, 2525, 2526, 2527, 2528, 2529, 2530, 2531, 2532, 2533, 2534, 2535, 2536, 2537, 2538, 2539, 2540, 2541, 2542, 2543, 2544, 2545, 2546, 2547, 2548, 2549, 2550, 2551, 2552, 2553, 2554, 2555, 2556, 2557, 2558, 2559, 2560, 2561, 2562, 2563, 2564, 2565, 2566, 2567, 2568, 2569, 2570, 2571, 2572, 2573, 2574, 2575, 2576, 2577, 2578, 2579, 2580, 2581, 2582, 2583, 2584, 2585, 2586, 2587, 2588, 2589, 2590, 2591, 2592, 2593, 2594, 2595, 2596, 2597, 2598, 2599, 2600, 2601, 2602, 2603, 2604, 2605, 2606, 2607, 2608, 2609, 2610, 2611, 2612, 2613, 2614, 2615, 2616, 2617, 2618, 2619, 2620, 2621, 2622, 2623, 2624, 2625, 2626, 2627, 2628, 2629, 2630, 2631, 2632, 2633, 2634, 2635, 2636, 2637, 2638, 2639, 2640, 2641, 2642, 2643, 2644, 2645, 2646, 2647, 2648, 2649, 2650, 2651, 2652, 2653, 2654, 2655, 2656, 2657, 2658, 2659, 2660, 2661, 2662, 2663, 2664, 2665, 2666, 2667, 2668, 2669, 2670, 2671, 2672, 2673, 2674, 2675, 2676, 2677, 2678, 2679, 2680, 2681, 2682, 2683, 2684, 2685, 2686, 2687, 2688, 2689, 2690, 2691, 2692, 2693, 2694, 2695, 2696, 2697, 2698, 2699, 2700, 2701, 2702, 2703, 2704, 2705, 2706, 2707, 2708, 2709, 2710, 2711, 2712, 2713, 2714, 2715, 2716, 2717, 2718, 2719, 2720, 2721, 2722, 2723, 2724, 2725, 2726, 2727, 2728, 2729, 2730, 2731, 2732, 2733, 2734, 2735, 2736, 2737, 2738, 2739, 2740, 2741, 2742, 2743, 2744, 2745, 2746, 2747, 2748, 2749, 2750, 2751, 2752, 2753, 2754, 2755, 2756, 2757, 2758, 2759, 2760, 2761, 2762, 2763, 2764, 2765, 2766, 2767, 2768, 2769, 2770, 2771, 2772, 2773, 2774, 2775, 2776, 2777, 2778, 2779, 2780, 2781, 2782, 2783, 2784, 2785, 2786, 2787, 2788, 2789, 2790, 2791, 2792, 2793, 2794, 2795, 2796, 2797, 2798, 2799, 2800, 2801, 2802, 2803, 2804, 2805, 2806, 2807, 2808, 2809, 2810, 2811, 2812, 2813, 2814, 2815, 2816, 2817, 2818, 2819, 2820, 2821, 2822, 2823, 2824, 2825, 2826, 2827, 2828, 2829, 2830, 2831, 2832, 2833, 2834, 2835, 2836, 2837, 2838, 2839, 2840, 2841, 2842, 2843, 2844, 2845, 2846, 2847, 2848, 2849, 2850, 2851, 2852, 2853, 2854, 2855, 2856, 2857, 2858, 2859, 2860, 2861, 2862, 2863, 2864, 2865, 2866, 2867, 2868, 2869, 2870, 2871, 2872, 2873, 2874, 2875, 2876, 2877, 2878, 2879, 2880, 2881, 2882, 2883, 2884, 2885, 2886, 2887, 2888, 2889, 2890, 2891, 2892, 2893, 2894, 2895, 2896, 2897, 2898, 2899, 2900, 2901, 2902, 2903, 2904, 2905, 2906, 2907, 2908, 2909, 2910, 2911, 2912, 2913, 2914, 2915, 2916, 2917, 2918, 2919, 2920, 2921, 2922, 2923, 2924, 2925, 2926, 2927, 2928, 2929, 2930, 2931, 2932, 2933, 2934, 2935, 2936, 2937, 2938, 2939, 2940, 2941, 2942, 2943, 2944, 2945, 2946, 2947, 2948, 2949, 2950, 2951, 2952, 2953, 2954, 2955, 2956, 2957, 2958, 2959, 2960, 2961, 2962, 2963, 2964, 2965, 2966, 2967, 2968, 2969, 2970, 2971, 2972, 2973, 2974, 2975, 2976, 2977, 2978, 2979, 2980, 2981, 2982, 2983, 2984, 2985, 2986, 2987, 2988, 2989, 2990, 2991, 2992, 2993, 2994, 2995, 2996, 2997, 2998, 2999, 3000, 3001, 3002, 3003, 3004, 3005, 3006, 3007, 3008, 3009, 3010, 3011, 3012, 3013, 3014, 3015, 3016, 3017, 3018, 3019, 3020, 3021, 3022, 3023, 3024, 3025, 3026, 3027, 3028, 3029, 3030, 3031, 3032, 3033, 3034, 3035, 3036, 3037, 3038, 3039, 3040, 3041, 3042, 3043, 3044, 3045, 3046, 3047, 3048, 3049, 3050, 3051, 3052, 3053, 3054, 3055, 3056, 3057, 3058, 3059, 3060, 3061, 3062, 3063, 3064, 3065, 3066, 3067, 3068, 3069, 3070, 3071, 3072, 3073, 3074, 3075, 3076, 3077, 3078, 3079, 3080, 3081, 3082, 3083, 3084, 3085, 3086, 3087, 3088, 3089, 3090, 3091, 3092, 3093, 3094, 3095, 3096, 3097, 3098, 3099, 3100, 3101, 3102, 3103, 3104, 3105, 3106, 3107, 3108, 3109, 3110, 3111, 3112, 3113, 3114, 3115, 3116, 3117, 3118, 3119, 3120, 3121, 3122, 3123, 3124, 3125, 3126, 3127, 3128, 3129, 3130, 3131, 3132, 3133, 3134, 3135, 3136, 3137, 3138, 3139, 3140, 3141, 3142, 3143, 3144, 3145, 3146, 3147, 3148, 3149, 3150, 3151, 3152, 3153, 3154, 3155, 3156, 3157, 3158, 3159, 3160, 3161, 3162, 3163, 3164, 3165, 3166, 3167, 3168, 3169, 3170, 3171, 3172, 3173, 3174, 3175, 3176, 3177, 3178, 3179, 3180, 3181, 3182, 3183, 3184, 3185, 3186, 3187, 3188, 3189, 3190, 3191, 3192, 3193, 3194, 3195, 3196, 3197, 3198, 3199, 3200, 3201, 3202, 3203, 3204, 3205, 3206, 3207, 3208, 3209, 3210, 3211, 3212, 3213, 3214, 3215, 3216, 3217, 3218, 3219, 3220, 3221, 3222, 3223, 3224, 3225, 3226, 3227, 3228, 3229, 3230, 3231, 3232, 3233, 3234, 3235, 3236, 3237, 3238, 3239, 3240, 3241, 3242, 3243, 3244, 3245, 3246, 3247, 3248, 3249, 3250, 3251, 3252, 3253, 3254, 3255, 3256, 3257, 3258, 3259, 3260, 3261, 3262, 3263, 3264, 3265, 3266, 3267, 3268, 3269, 3270, 3271, 3272, 3273, 3274, 3275, 3276, 3277, 3278, 3279, 3280, 3281, 3282, 3283, 3284, 3285, 3286, 3287, 3288, 3289, 3290, 3291, 3292, 3293, 3294, 3295, 3296, 3297, 3298, 3299, 3300, 3301, 3302, 3303, 3304, 3305, 3306, 3307, 3308, 3309, 3310, 3311, 3312, 3313, 3314, 3315, 3316, 3317, 3318, 3319, 3320, 3321, 3322, 3323, 3324, 3325, 3326, 3327, 3328, 3329, 3330, 3331, 3332, 3333, 3334, 3335, 3336, 3337, 3338, 3339, 3340, 3341, 3342, 3343, 3344, 3345, 3346, 3347, 3348, 3349, 3350, 3351, 3352, 3353, 3354, 3355, 3356, 3357, 3358, 3359, 3360, 3361, 3362, 3363, 3364, 3365, 3366, 3367, 3368, 3369, 3370, 3371, 3372, 3373, 3374, 3375, 3376, 3377, 3378, 3379, 3380, 3381, 3382, 3383, 3384, 3385, 3386, 3387, 3388, 3389, 3390, 3391, 3392, 3393, 3394, 3395, 3396, 3397, 3398, 3399, 3400, 3401, 3402, 3403, 3404, 3405, 3406, 3407, 3408, 3409, 3410, 3411, 3412, 3413, 3414, 3415, 3416, 3417, 3418, 3419, 3420, 3421, 3422, 3423, 3424, 3425, 3426, 3427, 3428, 3429, 3430, 3431, 3432, 3433, 3434, 3435, 3436, 3437, 3438, 3439, 3440, 3441, 3442, 3443, 3444, 3445, 3446, 3447, 3448, 3449, 3450, 3451, 3452, 3453, 3454, 3455, 3456, 3457, 3458, 3459, 3460, 3461, 3462, 3463, 3464, 3465, 3466, 3467, 3468, 3469, 3470, 3471, 3472, 3473, 3474, 3475, 3476, 3477, 3478, 3479, 3480, 3481, 3482, 3483, 3484, 3485, 3486, 3487, 3488, 3489, 3490, 3491, 3492, 3493, 3494, 3495, 3496, 3497, 3498, 3499, 3500, 3501, 3502, 3503, 3504, 3505, 3506, 3507, 3508, 3509, 3510, 3511, 3512, 3513, 3514, 3515, 3516, 3517, 3518, 3519, 3520, 3521, 3522, 3523, 3524, 3525, 3526, 3527, 3528, 3529, 3530, 3531, 3532, 3533, 3534, 3535, 3536, 3537, 3538, 3539, 3540, 3541, 3542, 3543, 3544, 3545, 3546, 3547, 3548, 3549, 3550, 3551, 3552, 3553, 3554, 3555, 3556, 3557, 3558, 3559, 3560, 3561, 3562, 3563, 3564, 3565, 3566, 3567, 3568, 3569, 3570, 3571, 3572, 3573, 3574, 3575, 3576, 3577, 3578, 3579, 3580, 3581, 3582, 3583, 3584, 3585, 3586, 3587, 3588, 3589, 3590, 3591, 3592, 3593, 3594, 3595, 3596, 3597, 3598, 3599, 3600, 3601, 3602, 3603, 3604, 3605, 3606, 3607, 3608, 3609, 3610, 3611, 3612, 3613, 3614, 3615, 3616, 3617, 3618, 3619, 3620, 3621, 3622, 3623, 3624, 3625, 3626, 3627, 3628, 3629, 3630, 3631, 3632, 3633, 3634, 3635, 3636, 3637, 3638, 3639, 3640, 3641, 3642, 3643, 3644, 3645, 3646, 3647, 3648, 3649, 3650, 3651, 3652, 3653, 3654, 3655, 3656, 3657, 3658, 3659, 3660, 3661, 3662, 3663, 3664, 3665, 3666, 3667, 3668, 3669, 3670, 3671, 3672, 3673, 3674, 3675, 3676, 3677, 3678, 3679, 3680, 3681, 3682, 3683, 3684, 3685, 3686, 3687, 3688, 3689, 3690, 3691, 3692, 3693, 3694, 3695, 3696, 3697, 3698, 3699, 3700, 3701, 3702, 3703, 3704, 3705, 3706, 3707, 3708, 3709, 3710, 3711, 3712, 3713, 3714, 3715, 3716, 3717, 3718, 3719, 3720, 3721, 3722, 3723, 3724, 3725, 3726, 3727, 3728, 3729, 3730, 3731, 3732, 3733, 3734, 3735, 3736, 3737, 3738, 3739, 3740, 3741, 3742, 3743, 3744, 3745, 3746, 3747, 3748, 3749, 3750, 3751, 3752, 3753, 3754, 3755, 3756, 3757, 3758, 3759, 3760, 3761, 3762, 3763, 3764, 3765, 3766, 3767, 3768, 3769, 3770, 3771, 3772, 3773, 3774, 3775, 3776, 3777, 3778, 3779, 3780, 3781, 3782, 378



<sup>2</sup> Drummen<sup>1</sup>, Drummen/Oelo 2001 julín: 3 y 20 set.

© 2004 Blackwell Publishing Ltd, *Journal of Internal Medicine* 255: 103–110

„Für die der sehr landschaftlich interessante, dem Integrierten  
Museum gegenüber als ein mit einer 1. April 1900. 1900. 1900. 1900. 1900.  
auch das letzte einbauen“

danke an unsere ou a le nre ouyji l'instan présent' ne gré le réfectu.  
d'instan

"The image of an empty landscape accommodates the medium of photography in so far as it always involves the present, despite being historically referential."





# Fiona Tan

1955 born in Perlak (Sarawak, Indonesia). Lives and works in Berlin, Germany, and Amsterdam, The Netherlands.

Fiona Tan works with video and film, with moments in time and outcomes. While the technical reproduction of images is linked to media and space, she regards her art as equally bound to questions of culture, character and identity. Working in the context of globalisation and migration, she devoted three years to investigating her father's past for the documentary *May You Live in Interesting Times*, 1997. Tan revealed the world to find and with members of her Indonesian family, who were scattered as a result of the turmoil of the 1960s. The daughter of a Chinese-Indonesian father and an Australian mother, she grew up in Australia and moved to Europe to study. The result of her social and cultural background is a migrant trans-cosmopolitan history, a longing to understand the world as informed by the mass media which is not always free of the suspicion of manipulation. Once a nation's stories from distant countries are particularly important in shaping our opinions and understanding of the big wide world – and this includes exoticism. By formally combining contrasting and splicing in a patch of spaces, and by carefully selecting her sound material, Tan allows the viewer to the exploratory subjectivity of the viewer's function, which is to search for a position. She consciously manipulates the narrative by inserting her own film and video sequences, thereby ensuring that the film is perceived as a situated presence. Tan has set up a two-screen co-view cinema (*Car Window Cinema*, 2000), in which visitors can watch her films through the windows of a car in the rear view mirror. The use of filmed fiction and world citizenship as identity can be both humorous, yet always remains part of the complex system of social reality contained in implicit texts and appliances, whether how we see culture or cinema.

Fiona Tan arbeitet mit Video und Film mit Ästhetik und Wirkung. Die technische Reproduzierbarkeit von Bildern beschäftigt sie ebenso, wie die Frage nach kultureller Prägung und Identität. Im Kontext von Globalisierung und Migration widmete sie sich drei Jahre lang in der Dokumentation *May You Live in Interesting Times* von 1997 ihrer Herkunft. Sie forscht hier nach dem Vater, der nach dem 30. April die sechziger Jahre über die ganze Welt verstreute indonesische Familie. Als Tochter einer indonesisch-indonesischen Vaters und einer australischen Mutter aufgewachsen in Australien und zum Studium nach Europa aufgebrochen. Tan's sozial-kultureller Hintergrund der einer migrantischen Transkulturalität. Ihre Geschichte ist verbunden mit der Erfahrung, dass unser Wissen über die Welt aus den Massenmedien stammt, die nie immer frei von einer Manipulationsneigung bleibt. Insbesondere Dokumentarfilme als fiktionalisierte Medien bestimmen maßgeblich unser Aussehen und Erkennen von der Welt. Tan manipuliert die Erzählung, indem sie eigene Film- und Video-Sequenzen einfügt, um sicherzustellen, dass der Film als eine situierte Präsenz wahrgenommen wird. Tan hat ein Schrittbahnen Kino mit zwei Leinwänden installiert (*Car Window Cinema*, 2000), bei dem die Besucher die Filme durch die Windschutzscheibe und im Rückspiegel beobachten können. Die Thematisierung von fiktionaler Identität und Weltbürgerschaft kann sehr leicht und humorvoll sein, aber immer ist sie Teil des komplexen Systems von sozialer Realität in Gesetzen und Apparaten, seien sie Kunst, Kultur oder Kino.

Fiona Tan travaille avec le vidéo et le cinéma, avec l'esthétique et l'impact. La reproductibilité technique des images est liée aux médias. B'espèce et en termes de contenu, tout aussi esthétique, la représentation et l'identité culturelle. Dans le contexte de la globalisation et des migrations, elle a consacré trois ans à l'investigation de son père, dans le documentaire *May You Live in Interesting Times*, 1997, portant sur les traces de son père, dispersé dans le monde entier après les événements des années 60. La fille de l'Indonésie et d'une mère australienne, elle a grandi en Australie et a fait ses études en Europe. Son expérience de son histoire est liée à la question de notre idée d'un monde connu à travers les médias, qui ne sont pas toujours libres de la suspicion de la manipulation. Une fois que les histoires de pays lointains sont particulièrement importantes dans la formation de nos opinions et de notre compréhension du monde, et ce n'est pas toujours sans risque de manipulation. En combinant soigneusement des images et du son, Tan permet au spectateur d'explorer la subjectivité de sa fonction, qui est de chercher une position. Elle manipule consciemment le récit en insérant ses propres séquences vidéo et filmées, assurant ainsi que le film est perçu comme une présence située. Tan a installé un cinéma à deux écrans (*Car Window Cinema*, 2000), avec deux écrans où les visiteurs peuvent regarder ses films à travers les vitres d'une voiture et dans le rétroviseur. L'utilisation de la fiction filmée et de la citoyenneté mondiale peut être à la fois humoristique, mais elle reste toujours partiellement liée à la complexité du système de la réalité sociale, que ce soit l'art, la culture ou le cinéma.



ARTIST'S EXHIBITIONS

1997

1998

1999

2000

2001

2002

2003

2004

2005

2006

2007

2008

2009

2010

2011

2012

2013

2014

2015

2016

2017

2018

2019

2020

2021

2022

2023

2024

2025

2026

2027

2028

2029

2030

2031

2032

2033

2034

2035

2036

2037

2038

2039

2040

2041

2042

2043

2044

2045

2046

2047

2048

2049

2050

2051

2052

2053

2054

2055

2056

2057

2058

2059

2060

2061

2062

2063

2064

2065

2066

2067

2068

2069

2070

2071

2072

2073

2074

2075

2076

2077

2078

2079

2080

2081

2082

2083

2084

2085

2086

2087

2088

2089

2090

2091

2092

2093

2094

2095

2096

2097

2098

2099

2100

2101

2102

2103

2104

2105

2106

2107

2108

2109

2110

2111

2112

2113

2114

2115

2116

2117

2118

2119

2120

2121

2122

2123

2124

2125

2126

2127

2128

2129

2130

2131

2132

2133

2134

2135

2136

2137

2138

2139

2140

2141

2142

2143

2144

2145

2146

2147

2148

2149

2150

2151

2152

2153

2154

2155

2156

2157

2158

2159

2160

2161

2162

2163

2164

2165

2166

2167

2168

2169

2170

2171

2172

2173

2174

2175

2176

2177

2178

2179

2180

2181

2182

2183

2184

2185

2186

2187

2188

2189

2190

2191

2192

2193

2194

2195

2196

2197

2198

2199

2200

2201

2202

2203

2204

2205

2206

2207

2208

2209

2210

2211

2212

2213

2214

2215

2216

2217

2218

2219

2220

2221

2222

2223

2224

2225

2226

2227

2228

2229

2230

2231

2232

2233

2234

2235

2236

2237

2238

2239

2240

2241

2242

2243

2244

2245

2246

2247

2248

2249

2250

2251



1. **Feeling Forward, 1999/2000, video projection, installation view. <pers> - Video**  
 de + Feride Terenzi, Ingriden Friedek, 1999-2000  
 2. **Ger Wreck Cinema, 2000, installation view. Aufbegehren, Kunstprojekte in**

**offendlichen Räumen, Hamburg**  
 3. **Wie Götter, 1999/2000, video installation, installation view, Oceanoog**  
 Kunstverein in Hamburg, 2000

„Das Konzept von Vergangenheit, von Geschichte ist Menschenwerk.  
 Ein vergänglichste Konzept, wie das Museum ist es eine Institution des  
 19. Jahrhunderts. Konzepte, die mich schwandig machen  
 sie ich würde nicht verstehen kann.“

«Même l'idée de passé, d'histoire, est un concept créé par l'homme.  
 Un concept éphémère. C'est comme un musée, une institution du 19ème siècle.  
 Des concepts qui me font le vertige, que je ne puis encore saisir.»

**"Even the idea of the past, of history, is a man-made concept.  
 A temporary one. Like the museum, it is a 19th-century institution.  
 Concepts which make me dizzy, I cannot yet fathom."**













**Bluthees #2** 2003, c-print, unique piece, Gf x 5' cm  
 2 totalités view / 2010 x 14 x 51 cm, 1000, 1000, 1000

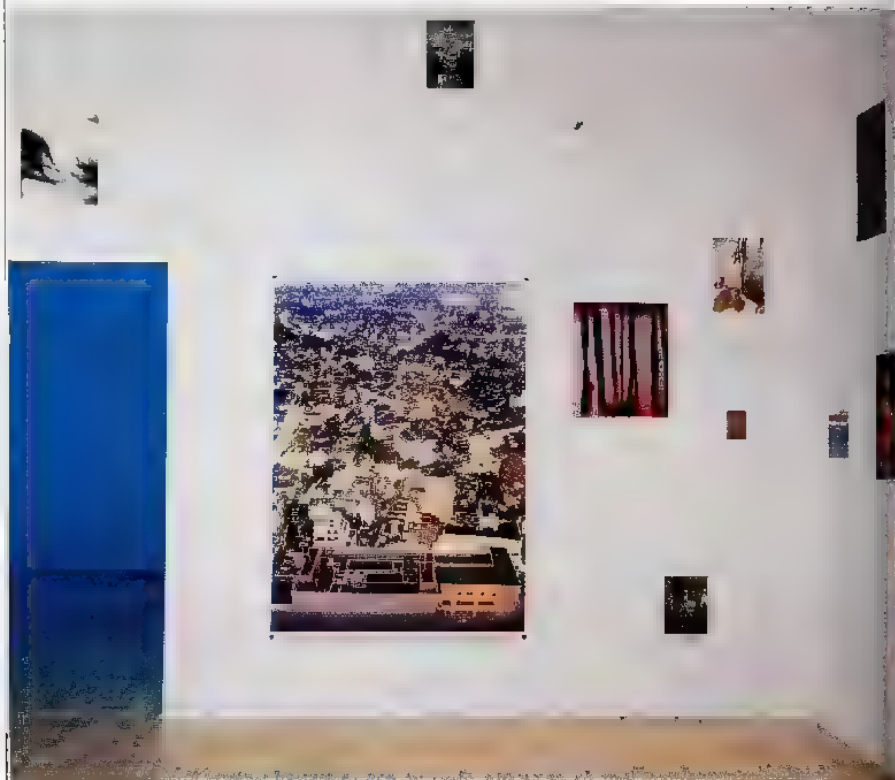
« Meine Arbeit zielt darauf ab, eine Welt zu schaffen, in der ich leben möchte.  
 Also geht es um die zeugung der Welt, die ich leben möchte.  
 Thema: Meine Funktion ist der Wunsch nach einer verschmelzen und  
 Gemeinschaften»

**Bluthees #86** 2000, ink jet print, 104 x 940 cm

« Mon travail est destiné à créer un monde dans lequel je souhaite vivre.  
 Par conséquent, il s'agit de créer des idéaux à l'aide de techniques réalistes.  
 Je m'occupe essentiellement de la création d'un monde où je  
 veux vivre »

**"My work is aimed at creating a world in which I wish to live.  
 Consequently, it is about creating ideals with the aid of realistic techniques.  
 My most fundamental motivation is a desire for unity, fusion and sense  
 of community."**

2









Andriod 1999 (Thai Pavilion), installation view d'ARTISTICA  
 99, Sala Verde di Venezia, Venice, 1999  
 2. Andriod 1999 (Community for a quiet inner section), After Oldenburg.

Ich mag positive Ironie.  
 Ich mag neue Metaphern schaffen, und das finde ich interessant."

Installation view, The Modern Institute Glasgow, 1999  
 3. Andriod 2001 (Demonstration), 2001 installation, view, Portikus  
 Frankfurt am Main

"J'aime la ironie positive  
 J'aime pour générer de nouvelles métaphores, et c'est ce que j'ai trouvé intéressant."

**"I like positive Irony.  
 Irony can create new metaphors, and I find that interesting."**





1



2

3





[illegible][illegible]

SELECTED EXHIBITIONS *	
1997	one "Jude" exhibition, Denver - at MONTANA MUSEUM of Art
1998	two - "Jude" in art and in

[illegible]

Leaves

SELECTED BIBLIOGRAPHY +

1996 1997 1998 1999 2000 2001 2002 2003 2004 2005 2006 2007 2008 2009 2010 2011 2012 2013 2014 2015 2016 2017 2018 2019 2020 2021 2022 2023 2024 2025 2026 2027 2028 2029 2030 2031 2032 2033 2034 2035 2036 2037 2038 2039 2040 2041 2042 2043 2044 2045 2046 2047 2048 2049 2050 2051 2052 2053 2054 2055 2056 2057 2058 2059 2060 2061 2062 2063 2064 2065 2066 2067 2068 2069 2070 2071 2072 2073 2074 2075 2076 2077 2078 2079 2080 2081 2082 2083 2084 2085 2086 2087 2088 2089 2090 2091 2092 2093 2094 2095 2096 2097 2098 2099 2100 2101 2102 2103 2104 2105 2106 2107 2108 2109 2110 2111 2112 2113 2114 2115 2116 2117 2118 2119 2120 2121 2122 2123 2124 2125 2126 2127 2128 2129 2130 2131 2132 2133 2134 2135 2136 2137 2138 2139 2140 2141 2142 2143 2144 2145 2146 2147 2148 2149 2150 2151 2152 2153 2154 2155 2156 2157 2158 2159 2160 2161 2162 2163 2164 2165 2166 2167 2168 2169 2170 2171 2172 2173 2174 2175 2176 2177 2178 2179 2180 2181 2182 2183 2184 2185 2186 2187 2188 2189 2190 2191 2192 2193 2194 2195 2196 2197 2198 2199 2200 2201 2202 2203 2204 2205 2206 2207 2208 2209 2210 2211 2212 2213 2214 2215 2216 2217 2218 2219 2220 2221 2222 2223 2224 2225 2226 2227 2228 2229 2230 2231 2232 2233 2234 2235 2236 2237 2238 2239 2240 2241 2242 2243 2244 2245 2246 2247 2248 2249 2250 2251 2252 2253 2254 2255 2256 2257 2258 2259 2260 2261 2262 2263 2264 2265 2266 2267 2268 2269 2270 2271 2272 2273 2274 2275 2276 2277 2278 2279 2280 2281 2282 2283 2284 2285 2286 2287 2288 2289 2290 2291 2292 2293 2294 2295 2296 2297 2298 2299 2300 2301 2302 2303 2304 2305 2306 2307 2308 2309 2310 2311 2312 2313 2314 2315 2316 2317 2318 2319 2320 2321 2322 2323 2324 2325 2326 2327 2328 2329 2330 2331 2332 2333 2334 2335 2336 2337 2338 2339 2340 2341 2342 2343 2344 2345 2346 2347 2348 2349 2350 2351 2352 2353 2354 2355 2356 2357 2358 2359 2360 2361 2362 2363 2364 2365 2366 2367 2368 2369 2370 2371 2372 2373 2374 2375 2376 2377 2378 2379 2380 2381 2382 2383 2384 2385 2386 2387 2388 2389 2390 2391 2392 2393 2394 2395 2396 2397 2398 2399 2400 2401 2402 2403 2404 2405 2406 2407 2408 2409 2410 2411 2412 2413 2414 2415 2416 2417 2418 2419 2420 2421 2422 2423 2424 2425 2426 2427 2428 2429 2430 2431 2432 2433 2434 2435 2436 2437 2438 2439 2440 2441 2442 2443 2444 2445 2446 2447 2448 2449 2450 2451 2452 2453 2454 2455 2456 2457 2458 2459 2460 2461 2462 2463 2464 2465 2466 2467 2468 2469 2470 2471 2472 2473 2474 2475 2476 2477 2478 2479 2480 2481 2482 2483 2484 2485 2486 2487 2488 2489 2490 2491 2492 2493 2494 2495 2496 2497 2498 2499 2500 2501 2502 2503 2504 2505 2506 2507 2508 2509 2510 2511 2512 2513 2514 2515 2516 2517 2518 2519 2520 2521 2522 2523 2524 2525 2526 2527 2528 2529 2530 2531 2532 2533 2534 2535 2536 2537 2538 2539 2540 2541 2542 2543 2544 2545 2546 2547 2548 2549 2550 2551 2552 2553 2554 2555 2556 2557 2558 2559 2560 2561 2562 2563 2564 2565 2566 2567 2568 2569 2570 2571 2572 2573 2574 2575 2576 2577 2578 2579 2580 2581 2582 2583 2584 2585 2586 2587 2588 2589 2590 2591 2592 2593 2594 2595 2596 2597 2598 2599 2600 2601 2602 2603 2604 2605 2606 2607 2608 2609 2610 2611 2612 2613 2614 2615 2616 2617 2618 2619 2620 2621 2622 2623 2624 2625 2626 2627 2628 2629 2630 2631 2632 2633 2634 2635 2636 2637 2638 2639 2640 2641 2642 2643 2644 2645 2646 2647 2648 2649 2650 2651 2652 2653 2654 2655 2656 2657 2658 2659 2660 2661 2662 2663 2664 2665 2666 2667 2668 2669 2670 2671 2672 2673 2674 2675 2676 2677 2678 2679 2680 2681 2682 2683 2684 2685 2686 2687 2688 2689 2690 2691 2692 2693 2694 2695 2696 2697 2698 2699 2700 2701 2702 2703 2704 2705 2706 2707 2708 2709 2710 2711 2712 2713 2714 2715 2716 2717 2718 2719 2720 2721 2722 2723 2724 2725 2726 2727 2728 2729 2730 2731 2732 2733 2734 2735 2736 2737 2738 2739 2740 2741 2742 2743 2744 2745 2746 2747 2748 2749 2750 2751 2752 2753 2754 2755 2756 2757 2758 2759 2760 2761 2762 2763 2764 2765 2766 2767 2768 2769 2770 2771 2772 2773 2774 2775 2776 2777 2778 2779 2780 2781 2782 2783 2784 2785 2786 2787 2788 2789 2790 2791 2792 2793 2794 2795 2796 2797 2798 2799 2800 2801 2802 2803 2804 2805 2806 2807 2808 2809 2810 2811 2812 2813 2814 2

+ KCI 3

2002



1. *Der Architekt* 1967, oil on canvas, 1.1 x 45 cm  
 2. *Hinterher* 1968, oil on canvas, 52 x 34 cm

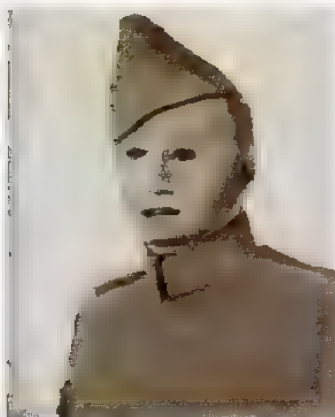
Malgré leur style, ces deux tableaux ont une attitude d'indifférence qui les a fait paraître froids et schématisés. Je m'efforce d'atténuer cette attitude en les traitant avec une certaine douceur.

3. *Soldat* 1969, oil on canvas, 60 x 60 cm  
 4. *Initials* 1970, oil on canvas, 49 x 39 cm

« J'ai dans mes peintures une sorte d'indifférence, j'ai l'impression que plus je peins, plus les objets m'apparaissent comme effacés, annulés »

**"There is a sort of indifference in my paintings which makes them more violent, because any objects in them are as if erased, cancelled."**





# Jeff Wall

1946 born in Vancouver, lives and works in Vancouver, Canada

Although Jeff Wall's medium is photography, his large-scale, reassembled-in-fluorescent-lightboxes work more like a tradition of narrative painting than those of classical photography. Although some works such as *A Sudden Gust of Wind (After Hokusai)*, 1993, refer directly to existing paintings, Wall is mainly interested in the format that has associated with painting: the sense of scale, a relation to the human body, the procedure of composing an image piece by piece, and the use of colour. He considers this spontaneously fundamental to the nature of photography. By planning each image precisely, constructing elaborate stage sets in his studio and taking multiple prints while he sits exactly the same isolated moment again and again, his work such as *The Flooded Grave*, 1998-2000, he stitches each element independently and uses a computer to montage them seamlessly together. A freshly dug grave occupies the foreground of this ordinary-looking cemetery landscape, but instead of just an empty hole, the grave is host to an ocean rock pool filled with vividly coloured sea fish, sea urchins and anemones. To make the image as plausible as possible, Wall spent two years researching every detail, from the cemetery's topography, soil and light to the exact rock formations and sea creatures located in the area. This is documentary, straight-forwardness of the finished image collides with the immense artifice involved in its production. Throughout his work, Wall endeavours to remove the aesthetic of cause and effect and to present each picture with clarity, to avoid the allegorical or socio-political meanings.

Wall hat die Fotografie als Medium von Jeff Wall sein. Seine großformatigen, in Leuchtboxen präsentierten Dispositive sind den Traditionen der reinen Malerei stärker verpflichtet als denen der klassischen Fotografie. Obwohl manche seiner Werke, etwa *A Sudden Gust of Wind (After Hokusai)*, 1993, direkt auf ein bestimmtes Gemälde verweisen, interessiert sich Wall vor allem für die materialen Möglichkeiten der Malerei: die Größenverhältnisse in Bezug zum menschlichen Körper, die Technik, ein Bild Stück für Stück zu konstruieren und die Verwendung der Farbe. Die ihm fertig erhaltenen Verhältnisse eigener Spontaner Konzepte werden ihm ein jedes einzelne Bild sorgfältig plant, in seiner Arbeit, künstlerische Bühnenaufbauten verwendet und zahlreiche Ausnahmen macht, während die währenddessen dasselbe ganz für sich stehende Szene ein einziges Mal aufnimmt. Für Werke wie *The Flooded Grave*, 1998-2000, montiert er viele einzelne für sich abgefilmte Elemente am Computer. Scharf und präzise montiert, sieht man das Bild so plausibel wie möglich erscheinen zu lassen hat Wall zwei Jahre lang sämtliche Details recherchiert: von der Topographie und dem Boden des Friedhofs bis hin zu den Lichtverhältnissen der Umgebung, der Farbe der Erde und der Vegetation der Region. Die dokumentarische Direktheit des fertigen Bildes kollidiert mit der enormen Kunstfertigkeit, deren es sich in Entstehung verdankt. In seinem Œuvre ist Wall dann bemüht, so viele Belange, die denen sich auf Ursachen und Wirkungen schließen lässt, zu verschleiern zu lassen. Zugleich enthält jedes seiner Bilder subtile Hinweise auf mögliche allegorische und sozial-politische Bedeutungen.

Bien que le médium de Jeff Wall soit la photographie, ses dispositifs grand format dans des boîtes lumineuses rappellent davantage les traditions de la peinture narrative, plutôt que celles de la photographie classique. Néanmoins, si certains travaux, telles que *A Sudden Gust of Wind (After Hokusai)*, 1993, renvoient directement à des tableaux existants, ce sont surtout les qualités formelles de la peinture qui intéressent Wall: son sens de l'échelle par rapport au corps humain, la composition d'un image, élément par élément et l'utilisation de la couleur. Il reconstruit la scène fondamentale de la photographie en planifiant chaque image avec minutie, lors d'un des déclics, chaque élément, en prenant des clichés multiples pendant que ses équipes reproduisent les mêmes moments isolés encore et encore. Pour des œuvres telles que *The Flooded Grave*, 1998-2000, il photographie chaque élément séparément puis utilise un ordinateur pour les assembler de manière invisible: une tombe qui, vides d'être enterrées, occupe le premier plan de ce univers où d'apparence banale mais si riche, d'un simple rocher, une tombe accueillie une mare revenue entre ces rochers au bord d'un océan. Elle est remplie d'étoiles de mer, d'oursins et d'anémones de mer. Pour rendre l'image aussi plausible possible, Wall a passé deux ans à étudier les moindres détails, de la topographie, du sol et de l'humidité, jusqu'à la formation des rochers, des végétaux et de la faune marine locale. La simplicité des images de l'image finale se heurte à l'immense artifice impliqué dans son élaboration. Dans l'ensemble de ses œuvres, Wall cherche à effacer les traces de causalité tout en laissant chaque image d'indices menant à d'éventuelles significations allegoriques et socio-politiques.



SELECTED EXHIBITIONS  
1993  
1995  
1996  
1997  
1998  
2000  
2001

SELECTED BIBLIOGRAPHY  
1995  
1996  
1997  
1998  
2000  
2001



The Flooded Drive, 1999–2000, transparency in lightbox, 246 x 239 cm

2 Morning Clearing, Mies van der Rohe Foundation, Basel, 1995, transparency in lightbox, 157 x 252 cm

3 Tullius and Shadows, 2000, transparency in lightbox, 130 x 250 cm

Ein Bild ist etwas, das sein Vorher und Nachher unsichtbar macht.

« Une image est une chose qui rend visible son avant et son après »

**"A picture is something  
that makes invisible its before and after"**



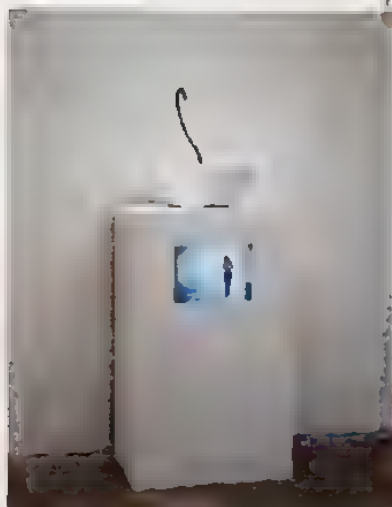














# Pae White

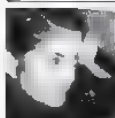
1953 born in Pasadena, CA, lives and works in Los Angeles, CA, USA

The Californian artist Pae White works on the borderlines between art, design and graphics. While working on numerous advertising projects, with colleagues such as Irving Berlin, she has developed her own idiosyncratic style of layout, which could be described as modernist mannerism. White's sculptures share the same fragility and sense of colour as her graphic designs. She creates models from fine slices of paper cut, glued, folded, forming a dense, shimmering, ornamental network. Sometimes she offsets these delicate compositions with life-sized, as in *Brads and Ships*, 2000, with layers of opaque orange Plexiglas laid on the floor. The unevenly applied laminate glues between well-clocks in different colors, made using the simple techniques of cutting out and folding. The clocks do not tell the time in the usual way, but have their own quirky mechanism, and each one stands for a sign of the times. They may appear to be merely charming private fashions, but their form is also removed from even atomically opposed in the future. While an abstract, handcrafted construction, which is by no means motionless, cannot be described as 'design'. They also dispense with the ideological and theoretical precepts of classic rationalism and are purely self-sufficient and independent of the context in which they appear. Their power to communicate lies in the subconscious effect of their impenetrable surfaces. White's original objective was to play Californian tradition of design as a permanent role play between beauty and instability.

Pae White arbeitet an den Grenzen von Kunst, Design und Grafik. In zahlreichen publizistischen Kooperationen, etwa mit Jorge Perle, hat sie ihren eigenwilligen Stil des Layouts entwickelt, den man als modernistisch-chromatisch beschreiben könnte. Das Filigrane ihrer Papierarbeiten, die sie in ihre Skulpturen überführt, ihre Motive sind nicht ohne Weiteres aus Mythen und modernistischen Strukturen, die einen ornamentalen optischen Reiz ausstrahlen. Charakteristisch ist die kontrastierende Wirkung durch die Spalten des unregelmäßig ausgetragenen, laminierten Plexiglas zwischen den Plexiglasscheiben ein Muster erhält. Es entsteht ein zugleich solider wie fließender Fluidität. Ein Zyklus von zwölf Wandobjekten, *Clocks*, 1999, besteht aus modifizierten, leuchtend orangefarbenen Platten. Die Uhrwerke zeigen sich im zeitlichen Sinne die Zeit an, sondern haben selber absurden Mechanismus. Jede Uhr steht für ein soziologisches Zeitkreissymbol. Diese Objekte haben den Namen 'Charme des privaten Feierns'. Zugleich sind sie aber auch diplomatisch und widerspenstig in ihrem selbständigen Materialgebrauch. Sie entstehen aber auch durch die gleichen, aber übertriebenen Positionen der klassischen Minimal Art und werden selbstgenügsam und unabhängig vom Kontext. In dem sie aufstehen, Whites Objekte kommen ihnen vor allem über die totalisatorische Effekt ihrer unendlich natürlichen Oberflächen. In Whites Entwürfen spiegelt sich eine vielschichtige, kulturelle Geschichte des Jokers als einer permanenten Spiel von Schönheit und Abgründigkeit.

Pae White travaille au carrefour entre art, design et graphisme. Dans de nombreuses collaborations, notamment avec Jorge Perle, elle a développé son style très personnel de mise en page, qu'on pourrait qualifier de manierisme moderne. Ce style graphique se reflète dans ses sculptures. Les motifs qu'elle utilise sont souvent tirés de mythes et de structures modernistes. Ses sculptures, qui ont un caractère ornemental, jouent sur le contraste des espaces vides et des surfaces pleines. Elles sont réalisées à partir de fines découpes de papier collées les unes sur les autres. White confère ainsi à ses œuvres une dimension graphique et une certaine fragilité. Un cycle de douze objets muraux, *Clocks* (Horloges), 2000, consiste en cartons modélés de différentes couleurs. Les horloges n'indiquent pas l'heure et sont conventionnelles, mais présentent un mécanisme très étrange. Chaque horloge a son propre mécanisme absurde. Ces œuvres ont un charme naïf du faitisme privé, mais leur aspect graphique est très sophistiqué. Elles jouent sur le caractère distorcé et révélateur des réalisations abstraites. Les œuvres de White sont totalement détachées de l'histoire de l'art, du design et du graphisme. Elles communiquent essentiellement par l'imagerie et de façon hallucinatoire de leur surface éphémère. Avec leur jeu permanent entre beauté et profondeur, les projets de l'artiste racontent comme d'une histoire typiquement californienne du design.

A. K.



STREET PHOTOGRAPHY

992

993

2007

SELECTED PHOTOGRAPHY

994

2000

2001



Tunney + Casser, 1991, 1 m gele adhesive hand

g Web sampler 2000 (1999, 2001), SPALZ zahn- en papierfabrik 1,5 x 44 cm

aus von mir bevorzugter Kunst ist die, die ich nicht verstehe"

3 Web sampler 2000 (1999, 2001) ZK, Kridlnseeb on perfect paper, 55 x 44 cm

4 Web sampler 2000 (1999, 2001) ZK, Kridlnseeb on perfect paper, 55 x 44 cm

"Mon art préféré est ce que je ne comprends pas"

"My favorite art is the art I don't understand."

2



3









Time to read every book I ever wanted to read



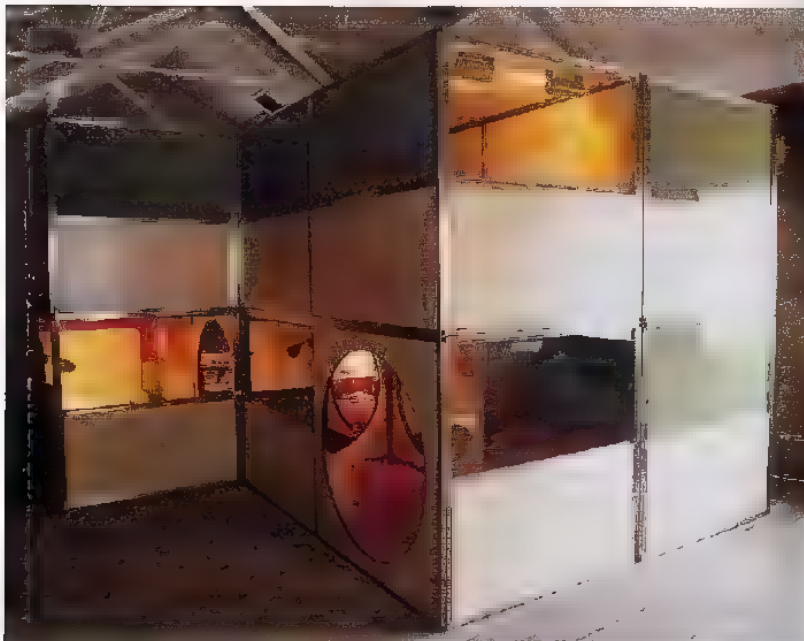
**A-1** *The Tunnel Time To Read Every Book, Ever Wanted to Read, 2000*  
 aluminum walls, wood, steel, carpet, paint, vinyl, adhesive, MDF,  
 steel, cast light, gold, and machine. 110 x 124 x 233 cm, open with ladder  
 installed on wall, Andrea Fraser Gallery, New York City

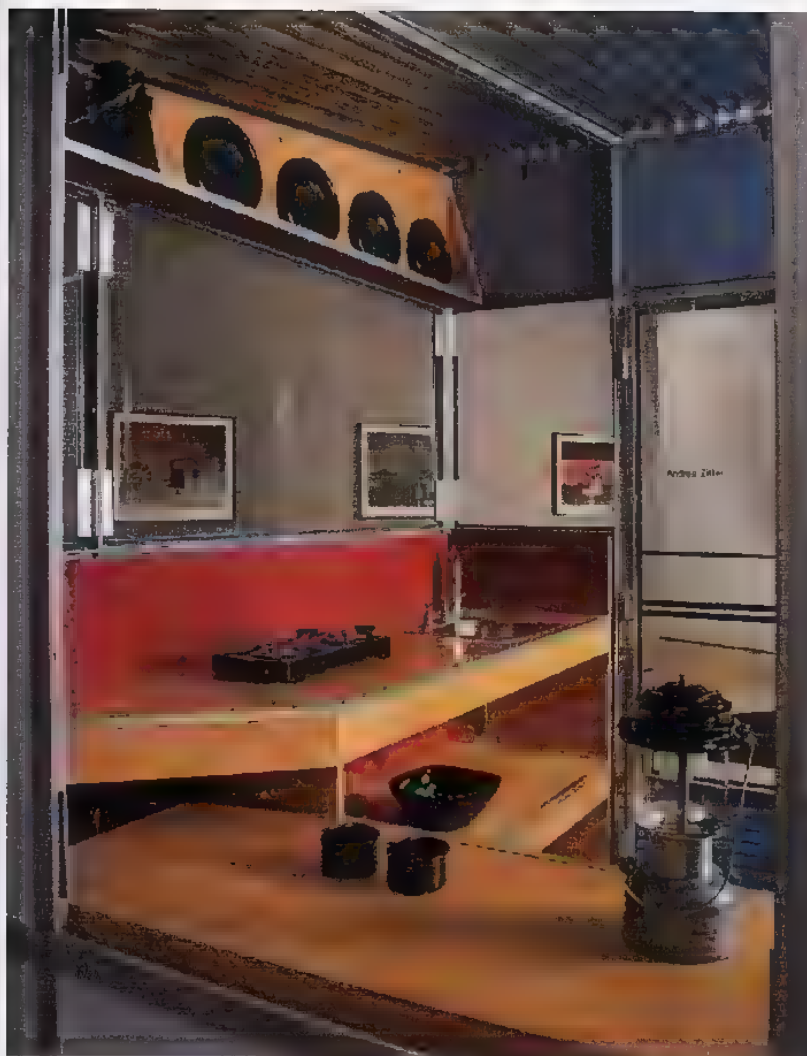
**A-2** *Cellular Compartment units, 2001* aluminum, plywood glass  
 mirror, 100 x 100 cm each 24 x 122 x 122 cm, installation view, SCV  
 Co. art, Birmingham  
**A-2** *2001 Homestead Unit (detail)* 2001, steel, wood, glass, objects,  
 105 x 106 x 105 cm, installation view, Sadie Coles HQ, London

**F** *Ein weißer Raum. Designer werden aber als designer auch mit  
 anderen Aufgaben konfrontiert, die über ihr übliches Auftragsfeld  
 hinausgehen. In der Installation wird auch ein weißer Raum  
 mit einer weißen Wand und einer weißen Decke dargestellt.*

**F** *What is always the designer's design? What is the designer's responsibility  
 when creating the objects? What is the designer's role in the  
 past and the future?*

**"I thought about becoming a designer but designers  
 are responsible for making products that best serve the greatest number  
 of people, and I don't think that's so liberating."**





# Glossary

**ANIME** → Japanese cartoon film, whose simply drawn figures and straightforward plot is often based on Japanese manga comics. In the 1990s, anime and their extravagant soundtracks became famous outside Japan.

**APPROPRIATION ART** → In Appropriation Art, objects, images and texts are lifted from their cultural context and placed unchanged in a new one. They thus become charged with a new significance.

**ARTE POVERA** → A movement which began in Italy in the 1960s. Artists used "humble" materials and the simplest design principles to reduce artworks to their barest essentials.

**ASSEMBLAGE** → A three-dimensional assemblage made of different materials, usually of everyday use.

**AURA** → The feeling that endows a person or work with an outpour of veneration. People or works of art possessing an aura are of once remote and epochal date. They lose this by their precious uniqueness.

**AUTONOMY** → Condition of self-reliance and independence. In art, autonomy means freedom from any conditioning by non-artistic objectives.

**BODY ART** → Art that takes the body for its subject and makes the artist's body or performance its medium or vehicle.

**CAMP** → Persons or objects whose appearance is exaggeratedly revised are called camp. Admiration for them goes hand in glove with a mocking and at the same time emotion-laden cult of artificiality.

**CATALOGUE RAISONNÉ** → Annotated catalogue of an artist's work with a claim to completeness.

**CIBACHROME** → A colour print, usually made from a slide.

**CLUB CULTURE** → The 1990s club culture was steeped in the aesthetics of techno-music. However, it was not confined to dance-floor activities, but also found expression through a whole lifestyle, influencing fashion, design and typography.

**CODE** → Sign systems providing the basis for communication and conveying information.

**COLLAGE** → Work of art made up of a variety of interconnected objects or fragments that were not created by the artist.

**COMPUTER ANIMATION** → Apparently three-dimensional media produced on a computer, which can be "walked through" or seen from different perspectives by the user or in final figures which move on the screen.

**COMPUTER-GENERATED** → Produced by computer.

**CONCEPTUAL ART** → Conceptual Art emerged in the 1960s. It gives primacy to the basic idea of a work's content. This is expressed in language alone, i.e. text or notes. The actual execution of the work is considered secondary and may be totally lacking.

**CONSTRUCTIVISM** → Early 20th-century art movement that coined a mostly abstract formal language and made everyday use of modern art.

**CONTEXT ART** → Criticises the art business and its institutions. Power structures are disclosed. Exhibition mechanisms and exhibition forms are investigated for their political function. Various artistic means of expression are adopted, to present this criticism, such as performance, as installations and Object Art.

**C-PRINT** → A colour print from a photograph negative.

**CROSSOVER** → Crossover refers to crossing the boundaries between art and popular culture and between different cultures, also to the inclusion of music, design and folk art etc. in artistic work.

**CULTURAL STUDIES** → A new trend in Anglo-American quasi-academic studies that is concerned with the examination of popular culture. Cultural studies pay particular attention to the influence of race, class or gender factors on cultural expression.

**CURATOR** → A curator decides what exhibitions are about, and selects the participating artists.

**DADA** → Revolutionary art movement at its peak in the 1920s, whose collage, performances and public readings of nonsense poetry called all existing cultural values into question.

**DECONSTRUCTION** → A means of interpretation that regards a work not as closed entity, but as a plural and many-layered network of the most varied elements in form and content. These elements, their functions and contradictions are revealed by deconstruction.

**DIGITAL ART** → Art that makes use of new digital media such as computers and the Internet.

**ECLECTICISM** → A common result of postmodernism, characterised by excessive quotation from largely historical styles and other artists' works.

**ENTROPY** → A concept derived from heat theory, signifying the degree of disorder in closed systems. This entropy would be reached when a system collapses or breaks. By analogy, entropy indicates the ultimate loss of value of news. The ultimate hour would be a meaningless rushing noise.

**ENVIRONMENT** → An interior or exterior space entirely put together by the artist which integrates the viewer in the esthetic experience.

**FICTION** → A picture or a story of fiction when it is based on free invention.

**FLUXUS** → It is a experimental art movement embracing a variety of forms including happenings, poetry, music and the plastic arts, whose objective is to return art from the dogmatic museum context.

**FOLK ART** → Traditional arts and crafts connected to particular regions, especially rural areas – or ways of life, which remain relatively unaffected by changes of style.

**FUTURISM** → Founded in Italy around 1910 by a group of artists and artists. The Futurist movement made a radical break with the past. It proclaimed a type of reflecting life in the modern age, characterised by simultaneity, dynamism and speed.

**GENDER SWAPPING** → The confusing game with sexual roles where participants try to mix them up. It is a homoerotic effort.

**GLOBALISATION** → Globalisation means that economic or cultural processes increasingly have worldwide implications.

**HAPPENING** → An artistic action in front of a public that normally becomes involved in what happens.

**HETEROGENEITY** → Basic difference in kind or species.

**HIGH AND LOW CULTURE (HI/LO)** → A complex of theories concerning the distinction of high culture (fine art, modern art, high art). The concept was first seen in an exhibition assembled by Kirk Varnedoe in 1990 at the New York Museum of Modern Art.

**HYBRID** → Of many forms, mixed, incapable of single classification.

**ICON** → Image of person or deity, symbol.

**ICONOGRAPHY** → The language of images, which is then a vehicle – a political, cultural context, for example, like conveyed by advertising, the western, postmodern architecture etc.

**ICONOLOGY** → The interpretation of the content of a work of art, based on its iconography.

**INSTALLATION** → A work of art that integrates the exhibition space as an aesthetic component.

**INTERACTIVE ART** → Works of art intended for the viewer's direct participation. Normally this participation is made possible by computer technology.

**LOCATION** → Site of an event or exhibition etc.

**MAINSTREAM** → Predominant style reflecting the taste of the general public.

**MANGA** → Comics and cartoon films, the most popular type of reading matter in Japan, where manga is produced and consumed in a particular way.

**MEMENTO MORI** → An event or object reminding one of death.

**MICROPOLIS** → Political strategy based on interventions involving small social groups rather than overall social change.

**MINIMAL ART** → Art trend of the 1960s that traces sculptures and pictures back to clear basic geometric forms and places them in a concrete relation to the space and the viewer.

**MIXED MEDIA** → Combination of different media materials, for example in the production of a work of art.

**MONTAGE** → Joining together of various elements or sequences in photography, film and video.

**MULTIPLE** → In the 1960s, the classical concept of a work of art came under fire. Instead of a single original, works of art were produced in longer runs – as so-called "multiples". The idea was to take art out of museums and galleries and make it more available.

**NARRATION** → Telling a story in a literary or pictorial way.

**NEO-CONCRETE ART** → A movement in the tradition of Concrete Art. Since the 1950s Concrete Art, like Abstract Art, has emphasised the material, "concrete" properties of aesthetic means.

**NEO-GENE** → 1980s style of painting that operates playfully at odds with genuine abstraction and colour composition.

**NEW AGE** → A type of alternative culture that believes in the healing of a new age.

**OBJECT ART** → A work of art that contains already existing objects or materials, or are entirely composed of them (cf. ready-made).

**OP ART** → A type of 1960s Abstract Art that played with optical effects on the eye.

**PERFORMANCE** → Artistic work performed in public as a quasi-theatrical action. The first performances took place during the 1960s in the context of the Fluxus movement, which tried to widen the concept of art.

**PHENOMENOLOGY** → A branch of philosophy which examines the way something appears to us in life.

# Glossary

**PHOTOREALISM** → Hyper realistic painting and sculpture using exaggerated photographic sharpness to take a critical look at the details of reality.

**POLITICAL CORRECTNESS** → A socio-political attitude particularly influential in the USA. The purpose of Political Correctness is to change public language. The principal requirement is to refer to social "minorities" in a non-judgmental way.

**POP ART** → Artistic strategy of the 60s which transformed the popular iconography of film, music and consumer culture.

**POP CULTURE** → Pop culture finds its expression in the mass-cultivated films from areas such as fashion, music, sport and film. The world of pop culture entered art in the early 80s, through Pop Art.

**POST HUMAN** → A complex of themes centering on the influence of new technologies – such as computers, genetic engineering, etc. – and the influence of a media-based society on the human body. "Post human" was the title of a exhibition put together by Olafur Eliasson in 1992.

**POST-CONCEPTUALISM** → Aesthetic approach that, like 1960s Conceptual Art, considers more of the ideas and concept of art than on its visual and perceptible form.

**POST-MINIMALISM** → Following on from Minimal Art, post-minimalist art uses simple forms and known use functioning within a clearly defined form.

**POST-MODERNISM** → Unlike modernism, postmodernism sees culture as an illusion that grand utopias are impossible. Postmodernism is a fragmented and that personal identity is an unstable quantity transmitted by a variety of cultural factors. Postmodernism advocates an irrelevant playful treatment of one's own identity, and a liberal society.

**POST-STRUCTURALISM** → Whereas structuralism considers sign systems in hierarchical, constructed relationships, post-structural systems are always dynamic and open to change and movement.

**PROCESS ART** → Since the 1960s, Process Art has replaced the concept of a work as a definitive and self-contained entity, with the ideas of changeability of form, collaboration and incompleteness within the creative process.

**PRODUCTION STILL** → Photographs from a moment of an action taken on the set by a specialist photographer and used as a production or documentary purposes.

**READYMADE** → A readymade is an everyday object which the artist declares to be an artwork and exhibits without major alterations. The first idea comes from French artist Marcel Duchamp, who displayed the first readymades in New York in 1917, e.g. an ordinary urinal ("Fountain") or a bicycle wheel.

**SAMPLING** → A rearrangement of existing visual or audio material. With the main intention of playing with the material's formal characteristics. Rather than quoting from the material, which would be a often unclear sampling, a "sample" reformulates it.

**SCATTER ART** → Installation art consisting of everyday objects including objects found and junk scattered seemingly at random around exhibition space.

**SELF-REFERENTIAL ART** → Art that refers exclusively to its own formal qualities and reflects any idea of progress.

**SEMANTICS** → The study of the significance of linguistic signs – i.e. the meaning – of words.

**SETTING** → A consisting of usually related but critical surrounding a work of art.

**SIMULACRUM** → An artwork or sign which is so seductive that it can supplant reality.

**SITUATIONISM** → The International Situationists are a group of artists who introduced the concept of "situation" in art in the mid-70s. Basically, according to a traditional, situationism means constructing temporary situations and transforming them to produce a higher level of personal intensity.

**SOCIAL WORK** → Art here is understood as a service that quite deliberately accepts socio-political functions.

**STEREOTYPE** → A standardised, non-individual image that has become generally accepted.

**STRUCTURAL FILM** → Expression commonly used since the 1960s in the USA to describe experimental film that explores the physical processes of film making.

**STRUCTURALISM** → Structuralist system exactly examines the meaning of signs. The purpose of structuralism is to explore the rules of different sign systems, languages and even cultural connections are seen and interpreted by structuralism as sign systems.

**SURREALISM** → An expression for art from 1920s and 30s. A writer André Breton in 1924 defines surrealism as "a mental mode of interest, was automatic, or suspension of conscious control in creating art".

**TRANSCENDENCE** → In philosophy and religion, transcendence is what is beyond normal human perception. In the experiential experience of transcendence, therefore, the boundaries of consciousness are overcome.

**TRASH** → The US word for rubbish aims at a level below accepted aesthetic and qualitative norms, with ironic intent.



**URBANISM** → The subject of town construction and living together in towns

**VIDEO STILL** → Still image taken by stopping a running videotape or by using a videotape

**VIETNAMESE ACTIONISM** → Actions based around happenings of a ritualistic, bloodthirsty and apparently painful nature. Artists often used condoms and knives to illustrate systematic effects of the Vietnam war and religious hypocrisy. A Austrian scene in the early 1960s.

**VIRTUAL REALITY** → An artificial world created on computer. (i.e. computer-generated, computer animation)

**WHITE CUBE** → The neutral white exhibition room which in modern times has succeeded white forms of presenting art, e.g. hanging of pictures on a wall, or each other of coloured wallpaper. The white cube is supposed to facilitate the concentrated and undisturbed perception of the artwork.

**WORK-IN-PROGRESS** → Work which the artist does not attempt to complete, focusing instead on the actual creative process.

**YOUNG BRITISH ARTISTS (YBAs)** → Group of young British artists who since the beginning of the 1990s have created a future with objects and video art inspired by pop culture.

Adrian Bayr and Rainer Stango

[illegible]

[illegible]

# Biographical notes on the authors — Kurzbiografien der Autoren — Les auteurs en bref

## K. B. — KIRSTY BELL (born 1971)

studied literature and history of art in Cambridge (UK), Vienna (Austria) and London and New York and now lives in Berlin as a writer and curator. Studierte Literatur und Kunstgeschichte in Cambridge (UK), Arbeits in Galerien in London und New York, lebt derzeit als Autorin und Kuratorin in Berlin.

Étudie de littérature et d'histoire de l'art à Cambridge (UK). A travaillé dans plusieurs galeries à Londres et à New York, vit aujourd'hui à Berlin en tant qu'auteur et commissaire d'expositions.

## K. F. FRANK FRANGENBERG (born 1953)

Lives with his wife and children, Konrad and Jutta, in Cologne. He writes on contemporary art for magazines, including Kunst, but only Kunstforum Parkeet, der ngerin and starship. Since 2001, he has worked for the hospitality centre motelbase.

Lebt mit seiner Familie, Konrad und Jutta, in Köln. Veröffentlichten zur Kunst der Gegenwart in der ngerin, Kunstforum Parkeet, der ngerin und starship. Seit 2001 tätig für das motelbase, einen Ort der Gastfreundschaft.

Vit à Cologne avec ses fils Jonathan, Konrad et Jutta. Publie dans sur l'art contemporain dans les revues Kunstforum Parkeet, der ngerin et starship. Travaille depuis 2001 pour motelbase, un lieu convivial.

## B. H. BARBARA HESS (born 1954)

Studied Art History and Romance languages in Cologne and Florence, based in Cologne, she is a freelance author and translator and has written extensively on modern and contemporary art for magazines, including Camera Austria, Flash Art, and Texte zur Kunst.

Studiert die Kunstgeschichte und Romanistik in Köln und Florenz. Veröffentlichten zur Kunst der Gegenwart in der Camera Austria, Flash Art und Texte zur Kunst.

Étudie l'histoire de l'art et de la langue romanes à Cologne et à Florence, vit et travaille à Cologne. Écrit et traduit sur l'art contemporain, notamment dans Camera Austria, Flash Art et Texte zur Kunst.

## G. J. — GREGOR JANSEN (born 1966)

Aachen-based art historian, curator, and lecturer in media studies at Aachen University of Applied Sciences. Currently organiser of the interdisciplinary exhibition 'TechnoClass' at the Zentrum für Kunst und Medien, Universität Karlsruhe. Contributor to publications including the view, Kunstforum, and the ngerin.

Lebt als Kunsthistorikerin, Kuratorin und Lehrbeauftragte (Medienwissenschaft) an der FH Aachen. Aktuell tätig am Zentrum für Kunst und Medien, Universität Karlsruhe als Projektleiter der interdisziplinären Ausstellung 'TechnoClass'. Schreibt u.a. in der view, Kunstforum und der ngerin.

« Je travaille à Aix-la-Chapelle comme historien, curateur et chargé de cours (théorie des médias) à l'école supérieure d'architecture d'Aix-la-Chapelle. Travaile actuellement au Zentrum für Kunst und Medien, Technologie Karlsruhe. Contribue à l'élaboration de projets pour l'exposition 'TechnoClass' et contribue à la rédaction de la view, Kunstforum et der ngerin. »

## A. K. — ANKE KEMPKE (born 1968)

Art historian, freelance author and curator living and working in Berlin. Has been publishing in the magazines Texte zur Kunst and Camera Austria.

Art Historikerin, freie Publizistin und Kuratorin lebt und arbeitet in Berlin. Veröffentlichten u.a. in der view, Texte zur Kunst und Camera Austria.

Histoire de l'art, auteur et commissaire d'expositions en freelance vit et travaille à Berlin. Publications notamment dans la view, Texte zur Kunst et Camera Austria.

**L. B. L. — LARS BANG LARSEN (born 1972)**

Copenhagen-based writer and curator. He writes on contemporary art and culture for various art journals and is currently researching psychoanalysis in the 1950s.

In Kooperation mit dem zeitgenössischen Kunst- und Kultur für verschiedene Kunstzeitschriften und online. Über psychologische Kunst seit den sechziger Jahren.

Critique d'art et commissaire d'expositions. Vit et travaille à Copenhague. Écrit dans plusieurs revues sur l'art et la culture d'aujourd'hui. Recherche sur l'art psychanalytique des années 1950.

**N. M. — NINA MÖNTMANN (born 1959)**

Has a doctorate in Art History from Hamburg University. An author and editor living in Hamburg, she has curated a range of exhibitions including "Transfusions: Art in Akademie der Künste, Berlin (1998), "Sound aka Space" part of Auslandsort, Hamburg (2000) and "4413 Town Projects" (Lüneburg 2001).

Promotion in Kunstgeschichte an der Universität Hamburg, jetzt als Kritikerin und Autorin in Hamburg. Kuratierte zahlreiche Ausstellungen (u. a. "Transfusions" Akademie der Künste, Berlin, 1998, "Sound aka Space" in Hamburg 2000, "4413 Town Projects" in Lüneburg 2001).

Docteur en Histoire de l'art à l'université de Hambourg, vit et travaille à Hambourg comme critique d'art, auteur et commissaire d'expositions (notamment "Transfusions" Akademie der Künste, Berlin 1998, "Sound aka Space" dans le cadre de "Auslandsort" Hambourg 2000, "4413 Town Projects" espace urbain de Lüneburg 2001).

**R. S. — RAMAR STANGE (born 1960)**

A graduate in German Studies and Philosophy, living and working in Berlin as a freelance art writer and curator. Regular contributor to Kunstforum International, Rundschau und Artist.

Studium der Germanistik und Philosophie, seit 1990 arbeitet in Berlin als freie Kunstpublizist und Kurator. Veröffentlicht regelmäßig in Kunstforum International, Rundschau und Artist.

Études de lettres allemandes et de philosophie, vit et travaille à Berlin comme auteure et commissaire d'expositions en France. Publie régulièrement dans Kunstforum International, Rundschau et Artist.

**RO. S. — ROCHELLE STEINER (born 1951)**

Chief Curator at the Serpentine Gallery in London. She was previously Associate Curator of Contemporary Art at the Saint Louis Art Museum in St. Louis, Missouri (1990–2001) and NEA Curatorial Intern at the Walker Art Center in Minneapolis, Minnesota (1994–1996).

Chief Curator der Serpentine Gallery in London. Zuvor war sie Associate Curator für Zeitgenössische Kunst am Saint Louis Art Museum in St. Louis, Missouri (1990–2001) und National Endowment of Arts Curatorial Intern am Walker Art Center in Minneapolis, Minnesota (1994–1996).

Conservateur en chef de la Serpentine Gallery de Londres. Auparavant, conservatrice adjointe pour l'art contemporain au Saint Louis Art Museum à St. Louis, Missouri (1990–2001) et National Endowment of Arts Curatorial Intern au Walker Art Center à Minneapolis, Minnesota (1994–1996).

**A. S. — ADAM SZYMOCZYK (born 1970)**

Studied Art History at Wrocław University, Poland, job curator and writer based in Warsaw. Co-founder of the Foksa Gallery Foundation in 1997. Studierte Kunstgeschichte an der Universität Wrocław, lebt als freier Kurator und Publizist in Warschau. 1997 Mitgründer der Foksa Gallery Foundation.

Études d'histoire de l'art à l'université de Varsovie. Commissaire d'expositions et écrivain. Résidence vit à Varsovie. Co-fondateur de la Foksa Gallery Foundation en 1997.

ART NOW

TASCHEN



«The definitive  
guide to modern  
art.» —*ABCWA, London*



ISBN 5 8223 4095 9



9 785823 409551

www.abcwa.com





# FRTNOW

Edited by Uta Grossebeck & Burkhard Riemerschneider

# TASCHEN

25<sup>th</sup> anni  
celebrates 25 years

## SPECIAL PRICE!

### THE ART OF MAKING BOOKS

TASCHEN's Great Adventure began back in 1980, when eighteen-year-old Benedikt Taschen (a great kid) moved to his native Cologne, Germany, to market his massive comics collection. Within a year, he began publishing catalogs promoting his wares, but it wasn't until 1984 that his first art book, although expensive, he purchased 40,000 remainder copies of a Magritte book or a few English well-knowns, for a fraction of their original price. From a young side business, Taschen had been interested in art but found that art books were too expensive and hard to obtain, and the success of this daring move proved that Taschen was not alone in thinking that the art book market should be democratized. Soon he began reprinting books under his own name for budget prices, and the next year he published his first original title and the first book in the Basic Art series, Picasso. Before long, high quality yet still inexpensive hardcover books were added to the lineup, and in 1989 the art book double jumbo van Jaeger, *The Complete Paintings* hit bookstores around the world.

Starting in the late 1980s, TASCHEN established subsidiaries across the globe and continued to cement its reputation as a publisher of excellent value books while branching out into new areas such as architecture, design, photography, lifestyle, and classics. In 2000, TASCHEN surprised the world by breaking the record for the most expensive book published in the 21<sup>st</sup> century: a copy of Helmut Newton's *STAMM*, signed by over 80 celebrities, sold for 1.6 million over \$300,000 at a charity auction. A year later TASCHEN launched its limited collection with only *Anders Zorn: Like a Hot Therm*. In 2003, TASCHEN topped the scales with its massive, large-format Michelangelo Bible book, *GOAT*.

Twenty-five years after Benedikt Taschen opened his little comics shop, TASCHEN has grown into one of the most successful and unique publishers in the global market, publishing an eclectic variety of books for people of all tastes and budget ranges, distributed worldwide in over forty languages. Within the space of five and a half years, TASCHEN has opened bookshops in Paris and Los Angeles, with plans to keep expanding to new cities as our Great Adventure continues. For the love of the reading life, your eye on TASCHEN.

We love to love books.

"The most  
exquisite books  
on the planet."

Wallpaper\* London

Uta Grosenick  
Burkhard Riemschneider

## TASCHEN's 25th anniversary special editions:

20th Century Photography  
1000 Chairs  
1000 Record Covers  
1000 Tattoos  
Architecture in the  
20th Century  
Architecture Now!  
Art Now  
Art of the 20th Century  
Best Movies of the 90s  
Design of the 20th Century  
Erotica Universals

Fashion  
Fashion Now  
Forbidden Erotica  
Gaudi - The Complete Buildings  
The Golden Age of Advertising -  
the 50s  
Hundertwasser  
Photo Icons  
Scandinavian Design  
The Male Nude  
Women Artists

Front cover: Farb (1991) - G. G. G.  
Back cover: Album (1991) - G. G. G.  
www.taschen.com

# Document Outline

- [Untitled-20](#)
- [a](#)
- [a \(1\)](#)
- [a \(2\)](#)
- [a \(3\)](#)
- [a \(4\)](#)
- [a \(5\)](#)
- [a \(6\)](#)
- [a \(7\)](#)
- [a \(8\)](#)
- [a \(9\)](#)
- [a \(10\)](#)
- [a \(11\)](#)
- [a \(12\)](#)
- [a \(13\)](#)
- [a \(14\)](#)
- [a \(15\)](#)
- [a \(16\)](#)
- [a \(17\)](#)
- [a \(18\)](#)
- [a \(19\)](#)
- [a \(20\)](#)
- [a \(21\)](#)
- [a \(22\)](#)
- [a \(23\)](#)
- [a \(24\)](#)
- [a \(25\)](#)
- [a \(26\)](#)
- [a \(27\)](#)
- [a \(28\)](#)
- [a \(29\)](#)
- [a \(30\)](#)
- [a \(31\)](#)
- [a \(32\)](#)
- [a \(33\)](#)
- [a \(34\)](#)
- [a \(35\)](#)
- [a \(36\)](#)
- [a \(37\)](#)
- [a \(38\)](#)

- a (39)
- a (40)
- a (41)
- a (42)
- a (43)
- a (44)
- a (45)
- b
- b (1)
- b (2)
- b (3)
- b (4)
- b (5)
- b (6)
- b (7)
- b (8)
- b (9)
- b (10)
- b (11)
- b (12)
- b (13)
- b (14)
- b (15)
- b (16)
- b (17)
- b (18)
- b (19)
- b (20)
- b (21)
- b (22)
- b (23)
- b (24)
- b (25)
- c
- c (1)
- c (2)
- c (3)
- c (4)
- c (5)
- c (6)
- c (7)
- c (8)
- c (9)
- c (10)

- c (11)
- c (12)
- c (13)
- c (14)
- c (15)
- c (16)
- c (17)
- c (18)
- c (19)
- c (20)
- c (21)
- c (22)
- c (23)
- c (24)
- c (25)
- c (26)
- c (27)
- c (28)
- c (29)
- c (30)
- c (31)
- c (32)
- c (33)
- c (34)
- c (35)
- c (36)
- c (37)
- c (38)
- c (39)
- c (40)
- c (41)
- c (42)
- c (43)
- c (44)
- c (45)
- c (46)
- c (47)
- c (48)
- c (49)
- c (50)
- c (51)
- c (52)
- c (53)
- c (54)

- c (55)
- c (56)
- c (57)
- c (58)
- c (59)
- c (60)
- c (61)
- c (62)
- c (63)
- c (64)
- c (65)
- c (66)
- c (67)
- c (68)
- c (69)
- c (70)
- c (71)
- c (72)
- d
- d (1)
- d (2)
- d (3)
- d (4)
- d (5)
- d (6)
- d (7)
- d (8)
- d (9)
- d (10)
- d (11)
- d (12)
- d (13)
- d (14)
- d (15)
- d (16)
- d (17)
- d (18)
- d (19)
- d (20)
- d (21)
- d (22)
- d (23)
- d (24)
- d (25)

- d (26)
- d (27)
- d (28)
- d (29)
- d (30)
- d (31)
- d (32)
- d (33)
- d (34)
- d (35)
- d (36)
- d (37)
- d (38)
- d (39)
- d (40)
- d (41)
- d (42)
- d (43)
- d (44)
- d (45)
- d (46)
- d (47)
- d (48)
- d (49)
- e
- e (1)
- e (2)
- e (3)
- e (4)
- e (5)
- e (6)
- e (7)
- e (8)
- e (9)
- e (10)
- e (11)
- e (12)
- e (13)
- e (14)
- e (15)
- e (16)
- e (17)
- e (18)
- e (19)



- e (20)
- e (21)
- e (22)
- e (23)
- e (24)
- e (25)
- e (26)
- e (27)
- e (28)
- e (29)
- e (30)
- e (31)
- e (32)
- e (33)
- e (34)
- e (35)
- e (36)
- e (37)
- e (38)
- e (39)
- e (40)
- e (41)
- e (42)
- e (43)
- e (44)
- e (45)
- e (46)
- e (47)
- e (48)
- e (49)
- e (50)
- e (51)
- e (52)
- e (53)
- e (54)
- e (55)
- e (56)
- e (57)
- e (58)
- e (59)
- e (60)
- e (61)
- e (62)
- e (63)

- e (64)
- e (65)
- e (66)
- e (67)
- e (68)
- f
- f (1)
- f (2)
- f (3)
- f (4)
- f (5)
- f (6)
- f (7)
- f (8)
- f (9)
- f (10)
- f (11)
- f (12)
- f (13)
- f (14)
- f (15)
- f (16)
- f (17)
- f (18)
- f (19)
- f (20)
- f (21)
- f (22)
- f (23)
- f (24)
- f (25)
- f (26)
- f (27)
- f (28)
- f (29)
- f (30)
- f (31)
- f (32)
- f (33)
- f (34)
- f (35)
- f (36)
- f (37)
- f (38)

- f (39)
- f (40)
- f (41)
- f (42)
- f (43)
- f (44)
- f (45)
- f (46)
- f (47)
- f (48)
- f (49)
- f (50)
- f (51)
- f (52)
- f (53)
- f (54)
- f (55)
- f (56)
- f (57)
- f (58)
- g
- g (1)
- g (2)
- g (3)
- g (4)
- g (5)
- g (6)
- g (7)
- g (8)
- g (9)
- g (10)
- g (11)
- g (12)
- g (13)
- g (14)
- g (15)
- g (16)
- Untitled-18
- Untitled-19
- Untitled-21
- Untitled-22
- Untitled-23
- Untitled-24